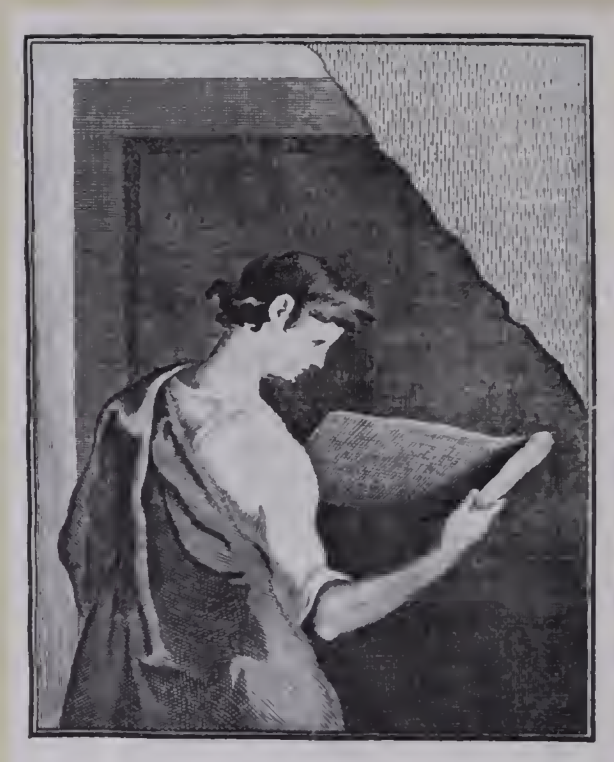
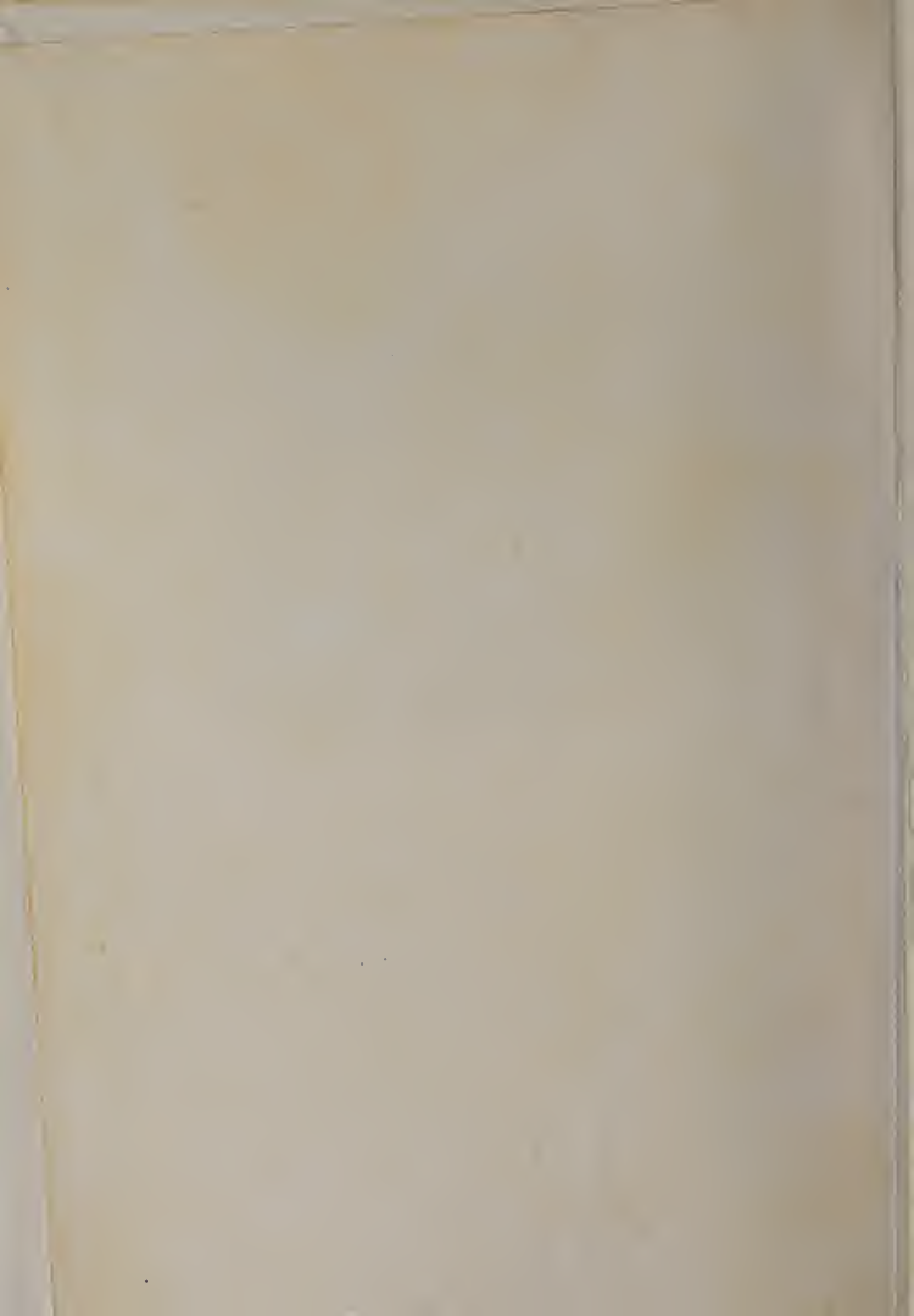
GRIECHISCHE ORIGINALE





GRIECHISCHE ORIGINALE

VON

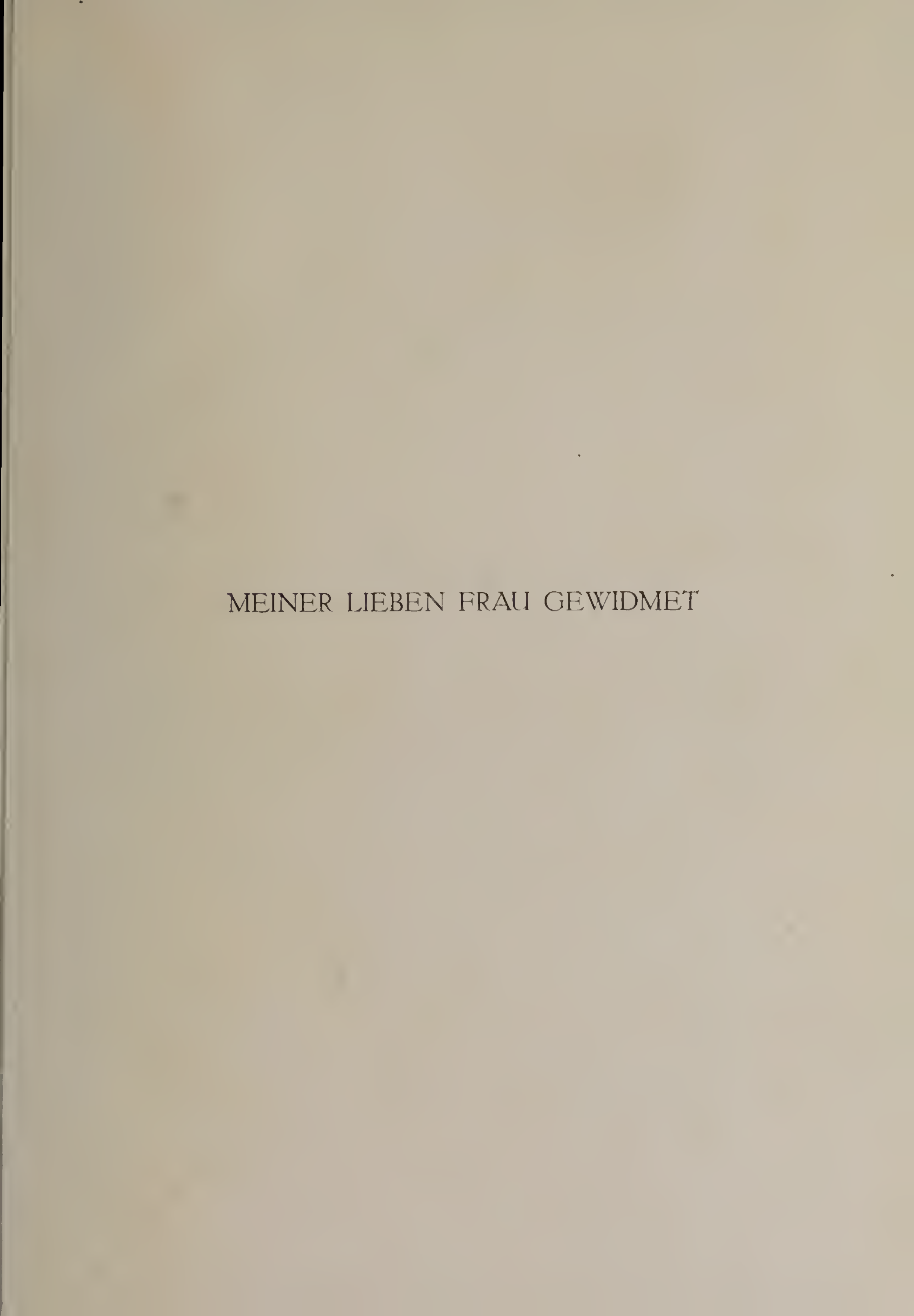
EMIL WALDMANN

MIT 207 TAFELABBILDUNGEN

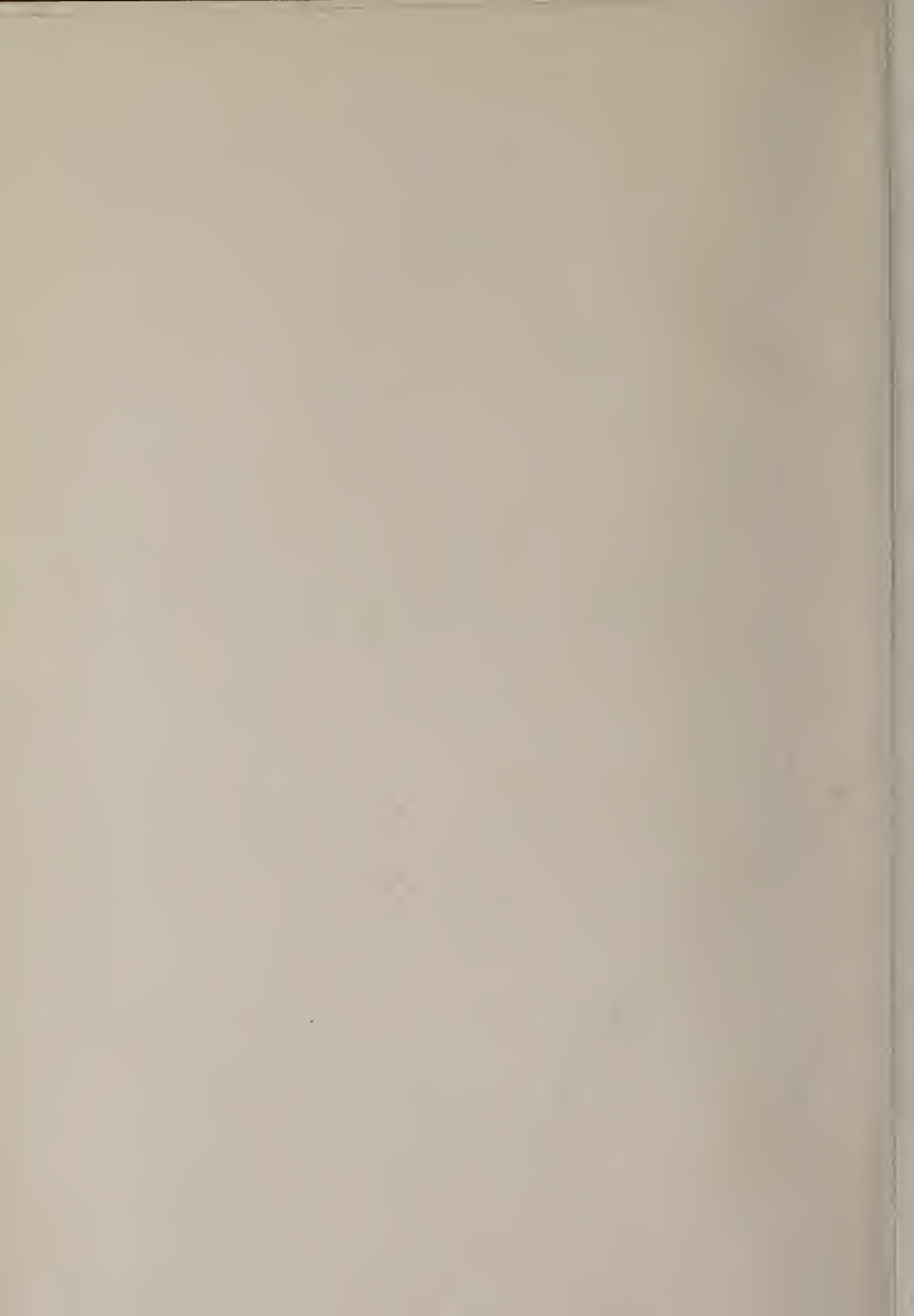


VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG
1914

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG



MEINER LIEBEN FRAU GEWIDMET



VORWORT

ES iſt im Titel dieſes Buches ſchon ausgeſprochen, daß es ſich nicht ſo ſehr an gelehrte Kunſtfreunde wendet, als an Kunſtfreunde überhaupt. Auf ein Buch, das von antiker Skulptur handelt und dabei nur griechiſche Originalarbeiten berückſichtigen will, wird ſich die Archäologie, als eine hiſtoriſche Wiſſenſchaft, kaum einlaſſen. Wer aus dem ungeheuren Gebiete griechiſcher Plaſtik nur die wenigen uns zufällig erhaltenen Originalwerke kennte und ſonſt nichts, der hätte keine ausreichende Vorſtellung von dem Weſentlichen dieſer Kunſt. Schon aus dem fünften, dem klaſſiſchen Jahrhundert, würde ihm faſt alles Wichtigſte fehlen: Die Gruppe der Tyrannenmörder, die bronzenen Apolloſtatuen aus der Zeit unmittelbar vor Phidias, alles von Myron, alles von Polyklet, und Eigenhändiges von Phidias ſo gut wie alles. Aber auch wenn man von allen berühmten und unberühmten Künſtlernamen abſieht und nur einmal die Geſamtentwicklung der griechiſchen Skulptur ins Auge faßt, ſo wird man finden, daß eine Sammlung nur von Originalen den Blick irreführen muß, weil manche große Periode gar nicht oder nur unvollkommen illuſtriert wäre, eine andere dagegen im Verhältnis zu ihrer Bedeutung vielleicht zu reichlich. So iſt, um auf den Inhalt der vorliegenden Sammlung zu kommen, beiſpielsweiſe die Epoche unter Piſiſtratos in Athen, dieſe joniſche Bildnerei, ſicher zu ſtark vertreten. Und vielleicht das ſechſte Jahrhundert überhaupt zu reichlich gegenüber dem fünften. Denn die Höhepunkte liegen nun einmal im Jahrhundert des Perikles. Alle Begeiſterung für die archaiſche Kunſt wird an dieſer Erkenntnis nichts ändern können, und wenn wir uns den Beſitz von Phidias' Athena Lemnia dadurch

Waldmann, Griechiſche Originale. 1

erkaufen könnten, daß wir drei der Korenſtatuen von der Akropolis opferten, wir müßten ſie unbedingt hergeben. Wohl kann kein Kunſtwerk ein anderes erſetzen, jedes iſt ſich ſelber genug. Aber wenn es ſich um die Wertfrage handelt, darum, was innerhalb einer hiſtoriſchen Reihe höher ſtehe, Vorſtufen oder Vollendungen, dann wird jeder, dem die Kunſt mehr iſt, als ein Spiel, zu dem Vollendeten greifen, mögen die Knoſpen dieſer Blume noch ſo bezaubernd ſein.

Indeſſen, auch der antiken Kunſt gegenüber iſt die hiſtoriſche Betrachtungsweiſe nicht die einzig denkbare. Neben ihr darf auch die Kunſtfreude, der Kunſtgenuß, deſſen beſtehen, der von den rein hiſtoriſchen Bedingungen dieſer Werke nichts weiß, der ſich um Künſtlernamen und Zuſchreibungen nicht kümmert, der nur das Werk ſelber will, ſo wie es uns erhalten iſt; jenes Kunſtfreundes, der »um die verlorene Schöne« nicht klagt, ſondern ſich an das hält, was uns übrig geblieben iſt ohne die Arbeit der Kopiſten und Reſtauratoren; der Thorwaldſen ver=wünſcht, weil er die Ägineten ergänzt hat, und der Canova ſegnet, weil er ſeine Hände ließ von den Parthenonſkulpturen, die Lord Elgin von ihm ergänzt ſehen wollte – kurz, jenes Menſchen, dem weniger am Wiſſen um die Kunſt liegt, als an der Wirkung der Kunſt.

Dieſem Kunſtfreund möchte dieſes Büchlein dienen. Es ent=hält, wie geſagt, nur Abbildungen nach griechiſchen Original=arbeiten, keine Kopien, weder griechiſche noch römiſche, weder gute noch ſchlechte noch mittelmäßige. Der Verfaſſer geſteht, daß es ihm bei der Auswahl nicht immer leicht geweſen iſt, in dieſem Punkte ganz ſtreng zu ſein und auch die beſten Kopien fortzulaſſen. Beſonders bei den Bronzen. Daß der leierſpielende Apollo des Neapler Muſeums fortbleiben mußte, iſt ſchmerzlich; wenn dieſe Statue eine Kopie iſt, ſo iſt ſie wenigſtens eine ganz ausgezeichnete, und wenn ſie, wie ver=

mutet wurde, ein ſpäterer Nachguß mit der Originalform iſt, ſo iſt ſie ein techniſches Unikum. Aber ein Original iſt ſie nicht, wohl ebenſowenig wie einige der ſchönſten Bronzeköpfe aus der herkulanenſiſchen Villa. Doch auch ſo noch, trotz aller Vorſicht beim Ausſcheiden des Zweifelhaften mag die Originalität des ein oder anderen Stückes unſerer Sammlung von Forſchern noch angezweifelt werden, ſo wie es bei dem Dorn-auszieher mündlich ſchon geſchehen iſt. In ſolchem Falle muß der Verfaſſer ſich damit tröſten, daß er ſich mit ſeinem Irrtum in der Geſellſchaft faſt der ganzen Fachwiſſenſchaft befindet. Im allgemeinen aber wird er nach dem Stande der heutigen Forſchung ſagen dürfen, daß in dieſem Büchlein nur wirkliche Originale zur Anſchauung gebracht ſind, Originalwerke oder Torſi von Originalen.

Torſi in mehr als einem Sinne. Nicht nur, daß wir von einer Unzahl von Köpfen die zugehörigen Körper nicht mehr haben und daß vielen Statuen die Köpfe und die Glieder abgeſchlagen wurden. Nicht nur, daß die Geſichter verſtümmelt ſind, daß man aus einem Marmorantlitz die Augen, die aus edlem Metall und koſtbaren Steinen eingeſetzt waren, geſtohlen hat, und daß an Bronzeſtatuetten die alte künſtliche Patina von ſpäterer, natürlicher überwuchert wurde. Auch wenn man dies alles in Abzug bringt, hat man immer noch nicht den urſprünglichen Zuſtand der Werke: Es fehlt ja die alte Bemalung.

Sie läßt ſich nicht wieder hervorzaubern. An einigen Köpfen und Figuren im Akropolismuſeum und im Nationalmuſeum zu Athen, an den Frieſen in Delphi, ſowie an vereinzelten anderen Monumenten ſind bei der Auffindung noch ſo viele Farbſpuren feſtgeſtellt oder gar heute noch erhalten, daß man ſich an Ort und Stelle oder mit Hilfe von Notizen nach Ab-bildungen ein ungefähres Bild von dem urſprünglichen Zuſtande

1*

machen kann. Aber auch im beſten Falle ſind ſolche Phantaſie=
ergänzungen nur Wahrſcheinlichkeitsrechnungen — ſo wie ein
Werk aus den Händen ſeines Meiſters hervorging, kennen wir
wohl kein einziges. Aus dieſem Grunde iſt auch das ſicherſte
unzerſtörteſte Original noch Stückwerk.

Wenn wir trotzdem eine Zuſammenſtellung ſolcher Reſte für
wünſchenswert halten, ſo geſchieht es in der Erkenntnis, daß
das echte urſprüngliche Kunſtwerk noch in verſehrtem Zuſtande
wertvoller iſt, als jede noch ſo getreue Kopie des Ganzen.
Gegenüber den Werken der Malerei, die ſich mehr an unſere
Sinne wenden, iſt dies heute etwas ganz Selbſtverſtändliches.
Bei Skulpturen iſt es praktiſch noch nicht ſelbſtverſtändlich ge=
worden, ſo ſehr man auch theoretiſch weiß, daß ſich die Plaſtik
der Griechen in ihrem urſprünglichen Zuſtand ſicher nicht weniger
an die Sinne des Beſchauers wandte. Schlimm genug, daß wir
manchmal nicht ohne Ergänzungen auskommen können und
daß wir die Ägineten mit den Thorwaldſenſchen Entſtellungen
»genießen« müſſen. Um ſo mehr ſollten wir uns, ſobald es
uns nicht auf Kenntnis ankommt, ſondern auf Kunſtgenuß,
vor der irreführenden Sprache der Kopien hüten. Nicht genug
damit, daß jede Kopie das Leben der Oberfläche tötet — die
Späteren und die Römer haben ſich ja nicht geſcheut, Originale
in fremdem Material nachzubilden, Marmorkopien nach Bronze=
werken zu machen und gar auch umgekehrt. Auf dieſe Weiſe
ſind Dinge zuſtande gekommen, die den künſtleriſchen Charakter
der Originalſchöpfung ſo durchaus fälſchen, wie etwa eine
Aquarellkopie nach einem Ölgemälde. Man mag ſich tauſend=
mal ſagen, daß man ſich den Diadumenos des Polyklet in
»Bronze überſetzt denken« muß — man kann ſich das eben
nicht denken und wenn man es kann, hat man eben doch nur
eine Rücküberſetzung vor ſeinem geiſtigen Auge. Wie der
Umriß der Figur knapp und klar vor der feinen Helligkeit

der Luft ſtand, wie überall das Licht abfloß von den Flächen und ſich in wenigen Punkten ſcharf konzentrierte, wie Licht und Schatten klar und eindeutig gegliedert waren, ohne die weich verſchwimmenden Halblichter und zartſpielenden Reflexe, die der lichtſaugende Marmor immer hat — das kann man ſich eben nie und nimmer vorſtellen, ſondern nur mit dem Gedanken mühſam eines nach dem andern zurechtkonſtruieren: Es wird nie zur Anſchauung, nie lebendig werden.

Das der vorliegenden Abbildungsſammlung angehängte Verzeichnis will zu jedem Stück nur die nötigſten Bemerkungen geben, über Fundtatſachen und Aufbewahrungsort, Größe und Material, Farbreſte und urſprüngliche Bemalung, ſowie etwaige wichtige Ergänzungen; ferner über vermutliche Schulzugehörigkeit und Entſtehungszeit und endlich eine Angabe der hauptſächlichſten Fachliteratur.

Die voraufgeſchickte Einleitung macht nicht den Anſpruch, eine zuſammenfaſſende kunſthiſtoriſche Darſtellung zu bieten. Sie will nur denen, die ſich noch nicht mit dem Problem der griechiſchen Skulptur befaßt haben, einige allgemeine Geſichtspunkte für die Betrachtung der Werke an die Hand geben. Daß Diſpoſition, Ton und Inhalt der beiden Kapitel ſich weſentlich voneinander unterſcheiden, daß die Skulptur der klaſſiſchen Epoche mit anderen Augen betrachtet wurde, als die der nachklaſſiſchen, iſt nicht Willkür, ſondern erklärt ſich aus der Tatſache, daß ſich um die Wende jener Epochen das innerſte Weſen dieſer Kunſt von Grund auf änderte und nach neuen Polen orientierte.

Zum Schluß dieſer Vorrede möchte ich meinen verbindlichſten Dank ausſprechen allen, von denen ich bei meiner Arbeit Unterſtützung erfuhr: den Direktoren der Kaiſerlich deutſchen archäologiſchen Inſtitute in Athen und Rom, ſowie den Verwaltungen aller jener öffentlichen Muſeen, aus deren Samm=

lungen Kunſtwerke zu produzieren mir geſtattet wurde, ferner, gleichfalls für Reproduktionserlaubniſſe, den Herren Profeſſoren Studniczka, Th. Homolle und Dir. Carl Jakobſen ⟨Kopen= hagen⟩. Für perſönliche Hilfe fühle ich mich Herrn John Marſhall ⟨Rom⟩ und Herrn Dr. Herbert Koch dankbar ver= pflichtet.

DR. EMIL WALDMANN

KAPITEL I

ZUR STILBILDUNG DER KLASSISCHEN SKULPTUR

ANFÄNGE

DIE griechiſche Kunſt war die Tochter der ägyptiſchen.« Dieſer Satz, den Delacroix im Jahre 1858 in ſein Tagebuch ſchrieb, findet heute wieder mehr Glauben, nachdem er eine Zeitlang heftig bezweifelt worden war. Denn es iſt eine in den Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte immer klarer zutage getretene Tatſache, daß wenigſtens zwei Haupttypen der alten griechiſchen Skulptur in Ägypten vollkommen vorgebildet waren und ihren Weg von Süden nach Norden nahmen: Die nackte männliche Figur und die weibliche Sitzſtatue. Einer der wichtigſten Mittelpunkte des Kunſtſchaffens war Kreta. Hier glaubt man heute die Spuren des ägyptiſchen Einfluſſes auf griechiſche Kunſt noch mit Händen greifen zu können. Außer dem bis zur Unkenntlichkeit verwitterten Torſo einer ſitzenden Frau ‹aus Eleutherna›, der im Muſeum von Herakleion aufbewahrt wird, hat der Boden Kretas zwei andere, ſehr merkwürdige weibliche Figuren hergegeben, die im Tempel von Priniah angebracht waren. Es ſind ſitzende Karyatiden, weibliche Gewandfiguren, die auf ihrem Kopf das hölzerne Tempeldach trugen, ganz im ägyptiſchen Habitus, auch in den Details, wie etwa den in die Gewänder eingravierten Bildern ſchreitender Tiere. Wie dieſe Monumente ſich zeitlich zueinander verhalten, iſt angeſichts des ruinöſen Zuſtandes des Torſos von Eleutherna nicht mehr feſtzuſtellen. Wichtig aber ſcheint dieſes, daß die griechiſche Kunſt, die aus dem Orient

alſo die Freiſtatue ſowohl wie die architektoniſche Figur kannte und imitierte, ſich mit aller Entſchiedenheit für das freiſtehende, von keiner Architektur gebundene Bild erklärte. Denn in allen nun folgenden Werken hat ſie den Zuſammenhang mit der Architektur verſchmäht und ihre Geſchöpfe auf ihre eigenen Füße geſtellt. Wo ſie ſpäter einmal Karyatiden verwendet, ſieht man deutlich, daß hier nicht die letzten Spuren einer allmählichen Loslöſung des Menſchen von der Architektur vorliegen, ſondern daß im Gegenteil der Menſch einmal freiwillig unter ein Dach getreten iſt, um aus eigener Kraft, halb im Spiel, das Gebälk zu tragen. Dieſe Freiheit von Anfang an war das große Glück der griechiſchen Kunſt.

Kreta war nur ein Mittelpunkt dieſes künſtleriſchen Schaffens und wohl kaum der alleinige Ausgangspunkt. Die Freizügigkeit des griechiſchen Bildhauers verbietet eine ſolche, den Dädalos und die Dädaliden verherrlichende Annahme, ebenſo wie die geringe Ausdehnung der griechiſchen Welt. Auf den Inſeln des Ägeiſchen Meeres, auf dem Feſtlande, in Jonien entſtehen dieſelben Dinge, und in der erſten Hälfte des 6. Jahrhunderts ſchon iſt in allen Erzeugniſſen der Menſchenbildnerei das allgemein Griechiſche gegenüber dem Provinziellen ſo dominierend, daß es im Einzelfalle nicht immer möglich iſt, nur dem Stil nach die Herkunft einer Statue zu beſtimmen, zu ſagen, ob ſie naxiſch oder ſamiſch, attiſch oder joniſch ſei. Genug daß wir wiſſen: Sie iſt griechiſch.

Dieſes Griechiſche, das uns in den vielen, an den verſchiedenſten Orten gefundenen ſogenannten »Apollo«=Statuen entgegentritt, charakteriſiert ſich am beſten im Gegenſatz zur ägyptiſchen Statue. Während ſich der Ägypter der reifen Zeit bei der Schaffung ſeiner Figur im weſentlichen von Erwägungen tektoniſcher und geometriſcher Art leiten läßt, wenn er »die Figur ausſchließlich als Raumgröße behandelt« und

auf diesem Wege zu außerordentlich monumentalen Leistungen kommt, so hat der Grieche es von vornherein, schon seit der minoisch=mykenischen Zeit, mehr mit der unabhängigen Nach= ahmung der Natur zu tun. Er bemüht sich um ein wirk= liches grundlegendes Verständnis des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, seiner Funktionen, seines Lebens. Der Grieche, auf der Suche nach dem Lebendigen, hat in allen seinen Schöpfungen einen Hauch von innerer, allgemeiner, prin= zipieller Wahrheit, die sich um die Genauigkeit des Einzelnen weniger kümmert, als um den überzeugenden Eindruck des Ganzen. Weil diese Griechen geistig freier waren, als die Orientalen, waren sie imstande, jene kalten, geistesabwesenden Geschöpfe einer überwiegend konventionellen Kunst mit der Wärme ihres Gefühls zu beleben. Sie wagten es, ihre starke dauernde Empfindung für die Schönheit des menschlichen Körpers in ihren Arbeiten auszudrücken.

Der Weg bis dahin war lang, er hat fast ein Jahrhundert in Anspruch genommen. Vergleicht man die vielen Exemplare des sogenannten Apollotypus miteinander, wie sie die Aus= grabungen auf dem griechischen Festlande und auf den Inseln in so großer Zahl ans Licht gefördert haben, diese in manchen Werkstätten auf Vorrat nach kleinem Modell gearbeiteten, ur= sprünglich braun bemalten Figuren, dann sieht man mit Er= staunen, wie geringe Fortschritte sich im allgemeinen feststellen lassen, wie streng der Künstler sich an den einmal gefundenen Typus hielt, diesen Jüngling mit der gereckten Figur, dem vor= gesetzten linken Bein, den fest am Körper anliegenden Armen, den geballten Händen mit dem herausstehenden Daumen; diesen Jüngling mit dem meistens etwas krampfhaft lebendigen Blick und dem oft etwas lächelnden Munde. Sieht man im athenischen Nationalmuseum, wo eine große Auswahl dieser Statuen bei= einander steht, etwa die Figur aus dem Apolloheiligtume Ptoion

⟨Abb. 1⟩ neben dem ſogenannten Apoll aus Thera ⟨Abb. 7⟩, ſo glaubt man zunächſt, es handle ſich um ein und dieſelbe Kunſtſtufe — ſo ſehr iſt alles gleich, Aufbau, Anordnung und Umriß. Erſt wenn man die einzelnen Mitglieder dieſer Familie genauer kennt, merkt man, um wieviel entwickelter die Figur aus Thera iſt, wieviel natürlicher in ihrer Modellierung, wie= viel verſtandener in der Anatomie. Das iſt wenigſtens einmal ein Bruſtkaſten mit der richtigen Wölbung, in großen Zügen auch ſchon in richtigen Gegenſatz gebracht zu den weicheren Bauchpartien; das ſind doch wenigſtens begriffene Proportionen im Rumpf, wenigſtens halbwegs gefühlte Funktionen in den Schultern. Zwiſchen dieſen beiden Statuen liegt eine ganz be= ſtimmte Entwicklung einer unendlichen Reihe von immer er= neuten Verſuchen, von Anläufen, von großen und kleinen Er= oberungen — eine Reihe, in deren Mitte etwa der berühmte Apoll von Tenea in München ſteht.

Von dieſen drei Statuen weiß man zufällig den Fundort. Tenea liegt bei Korinth, Thera iſt die ſüdlichſte der Kykladen, und das Apolloheiligtum des Ptoion befand ſich in Böotien. Aber dieſe Kenntnis gibt uns noch kein Recht, von landſchaft= lich getrennten Kunſtſchulen zu reden. Seitdem wir durch die delphiſchen Ausgrabungen wiſſen, daß die früher für ſamiſch gehaltene Figur aus dem Ptoion die größte Stilverwandtſchaft mit der von den Naxiern geweihten großen Sphinx zeigt, müſſen wir außerordentlich vorſichtig in der Anwendung der Stil= geographie ſein. Wenn von den beiden berühmteſten Künſtlern aus dem erſten Drittel des 6. Jahrhunderts, den Brüdern Dipoinos und Skyllis, erzählt wird, daß ſie aus Kreta ſtammten, dann einen Hauptſitz ihrer Tätigkeit in Sikyon ⟨nahe Korinth⟩ hatten, von dort weggingen, dann wiederkamen, ſo zeigt dies doch deutlich, daß dieſe Künſtler damals, ſo wie die Steinmetzen des Mittelalters, reiſende Meiſter waren, die ihren Stil und ihr

Handwerk von Ort zu Ort trugen, und daß es unmöglich iſt, in jedem beſonderen Stil immer gleich die feſte Gewöhnung einer beſonderen Gegend zu ſehen. Und wenn auch die in Delphi gefundenen, von dem Argiver Polymedes gemachten Figuren jenes Schwere, Unterſetzte zeigen, das ein Jahrhundert ſpäter das Charakteriſtikum der argiviſchen Schule iſt, ſo dürfen wir hieraus für das 6. Jahrhundert immer noch keine Rück=ſchlüſſe ziehen, da die Koloſſalfiguren, die vor dem Apollo=tempel in Sunion ſtanden, wieder faſt die gleichen Charakteriſtika haben. Unterſchiede in den einzelnen Figuren ſind ſicher viel eher auf Koſten der fortſchreitenden Entwicklung des Geſamt=ſtils und auf Koſten von mehr oder minder individuell be=gabten Künſtlern zu ſetzen. Wieviel an perſönlicher Beobachtung und Empfindung innerhalb des ſo ſtrengen Schemas Platz hatte, zeigt der ſo ungeheuer ausdrucksvolle lebendige Kopf aus böotiſchem Marmor aus dem Ptoion ‹Abb. 2›, zu dem die Statue nicht erhalten iſt. Mit dem ſcharfen Abſetzen ſeiner Flächen ‹in dem man Nachklänge von der Gewöhnung des Schneidens im weichen Stein geſehen hat›, ſteht er aber auch ſonſt, auch abgeſehen von ſeinem Ausdruck, an beſonderer Stelle in der ganzen Gruppe. Der Künſtler, der ihn machte, beobachtete ſchärfer als ſeine Kollegen, zugleich aber fühlte er einen Drang nach Vereinfachung der Wirkungen. Er iſt, in dieſer Beziehung, ein Vorläufer der ſpäteren Attiker.

DAS EUROPÄISCH=GRIECHISCHE

Von den wirklich attiſchen Werken, die um die gleiche Zeit, das heißt alſo etwa um die erſte Hälfte des 6. Jahrhunderts entſtanden, geben eine klare Vorſtellung vor allen Dingen der ſogenannte Typhongiebel des alten atheniſchen Burgtempels ‹Abb. 3 bis 5› und die Weihſtatue des Kalbträgers ‹Abb. 6›.

Obgleich die Werke in verſchiedenem Material ausgeführt ſind und obgleich naturgemäß bei ſo verſchiedenen Aufgaben, wie ſie die dekorative Ausgeſtaltung eines Giebelfeldes und die Errichtung einer Einzelſtatue darbieten, ſich ſtarke Differenzen im Stil geltend machen, hat man es hier doch mit Schöpfungen derſelben Art, derſelben Grundauffaſſung zu tun. Es iſt die= ſelbe kraftvolle, ſtarke, ſchwere, manchmal ein wenig wilde Kunſt, die hier an der Arbeit iſt. Ungeheuer lebendig nicht nur in der Bewegung — man ſehe, wie Herakles neben dem Triton, den er umklammert hält, bewegt iſt! —, ſondern auch im Aus= druck des Einzelnen, beſonders der Köpfe. Wie die drei Männer des Typhonkörpers angeſpannt und lebhaft zuſchauen, wie friſch der Kalbträger in die Welt blickt, dies zeugt von einem Lebens= gefühl und einer Naturnähe, wie ſie nur die Jugend einer Kunſt hat. Ein Individualismus tritt uns hier entgegen, der mit dem Weſen des Klaſſiſchen noch nichts gemein hat, der aber eine notwendige Entwicklungsſtufe für das Zuſtande= kommen des großen Stiles iſt. Noch iſt die Kunſt naiv, eifrig, treu. Der Kalbträger, der da der Gottheit ſein Bild darbringt, um die Opferhandlung, die er vollbracht hat, ewig zu machen, ſtellte in dieſer Statue ſein eigenes Bildnis auf. Er ſagt es uns ſelbſt, in der Inſchrift auf dem Sockel. Die Menſchen= bildnerei iſt porträthaft, an bewußtes Idealiſieren oder Stiliſieren denkt der Bildhauer noch nicht. Was trotzdem von Stil in dieſen Werken lebt, ergab ſich bei der Löſung der plaſtiſchen Probleme gleichſam wie von ſelber. Den guten Aufbau in der Figur des Kalbträgers verdankt der Künſtler ſeinem ein= geborenen Gefühl für das Architektoniſche und der generationen= langen Tradition, in der man gelernt hatte, eine Figur ohne die Stütze der Architektur frei hinzuſtellen. Weil, ehe man ernſthaft an die Bildung der Statue ging, die doriſche Baukunſt ſchon faſt fertig daſtand, war in dieſem Volke der Sinn für das

Architektoniſche lebendig. Und die Sicherheit in der Bewältigung der plaſtiſchen Aufgabe ihrerſeits hängt in dieſen frühen Stadien gewiß noch eng zuſammen mit der unmittelbar aus der Natur geſchöpften Anſchauung der menſchlichen Geſtalt. Die Kraft und Behendigkeit, die der Künſtler an ſeinen Modellen bei den athletiſchen Übungen bewunderte, gab er wieder durch Betonen jener Stellen, die bei Kraftleiſtungen beſonders in Funktion traten. Er machte das Schwellen und Beugen der Muskelbündel beſonders ſinnenfällig rund, die ſchnelle Verkürzung der Gelenke beſonders ſcharf und das Sichſpannen der Sehnen beſonders ſtraff. Und ſo, wie er es von der Darſtellung dieſer wichtigſten Faktoren her ſich angewöhnte, ſo ging er dann auch bei der Bildung aller Formen vor — er gab das Sprechendſte, Wirkſamſte in ſeinen Hauptakzenten ſummariſch wieder. Von einem Auge will er zunächſt, daß es blickt, von einem Munde, daß er etwas ausdrückt. Die Durchbildung einer feinen Detailform, wie etwa der des Ohres, bei der nichts Mimiſches oder Funktionelles reizt, ſondern man ſich einfach an den gegebenen Tatbeſtand halten muß, erſcheint der großen Geſamtwirkung gegenüber faſt ein wenig zu zierlich und genau.

Natürlich iſt dieſe Richtung, der in Attika vielleicht noch die auf einer hohen Säule über einem Grabe aufgeſtellte Sphinx von Spata ⟨Abb. 8⟩, und aus einem etwas fortgeſchritteneren Stadium, die hervorragend fein durchgebildete Ariſtionſtele des Ariſtokles ⟨Abb. 10 u. 11⟩ angehören, nicht auf Attika beſchränkt geblieben. Ähnliches findet man in den älteſten ſelinuntiſchen Metopen ⟨Abb. 9⟩ und in den leider ſo grauſam verſtümmelten Metopen des Schatzhauſes der Sikyonier in Delphi ⟨Abb. 12 u. 13⟩. Dasſelbe Gefühl für markige Kraft und Behendigkeit, dieſelbe naive Sicherheit in der Darſtellung bewegter Form. —

JONISCHES

In einem ſtarken Gegenſatz zu dieſer Art, die man viel=
leicht die europäiſch=griechiſche nennen könnte, ſteht nun jene
Kunſt, die gleichzeitig hiermit ſich in Jonien und auf den Inſeln
des Ägeiſchen Meeres ausgebildet hatte und die unter dem
Tyrannen Piſiſtratus in Athen ihren Einzug hielt. Iſt in jener
europäiſchen Richtung das Ernſte, Schwere und Gediegene,
hart auf die Sache Gerichtete dominierend, ſo treibt die joniſche
dagegen einen Kult mit dem Feinen, Eleganten. Die aſiatiſche
Grazie der Form und die ſchöne Linie, das alte Erbgut der
für die Zeichnung ſo überaus begabten Orientalen, verlangen
ihr Recht. Zugleich wird die Auffaſſung fröhlicher und ſinn=
licher, der Reiz des Anmutigen, ja des Weiblichen, wird emp=
funden und ſoll eine Rolle auch in der Kunſt ſpielen. Man
hat die ſinnliche Schönheit entdeckt und will ſich an der holden
Erſcheinung des menſchlichen Körpers erfreuen, zunächſt noch
ohne ſich allzuſehr um Funktion und Organismus zu bemühen.

Die ſchöne Linie, das fein Abgewogene ihres Verlaufes,
das Rhythmiſche in der Kompoſition äußert ſich natürlich be=
ſonders deutlich im Relief. Vergleicht man von dieſem Geſichts=
punkte aus einmal das Harpyienrelief von Xanthos (Abb. 14)
mit der Ariſtionſtele, ſo ſieht man auf den erſten Blick, was
es mit griechiſchem Ernſt und was es mit joniſcher Anmut
auf ſich hat. Nicht als ob es ſich im Orient um ein feineres
Menſchenmaterial handle; im Gegenteil, der attiſche Krieger
iſt ſchlanker gebaut als dieſer Lykier, der einem heroiſierten
thronenden Toten ſeine Waffen bringt. Aber die Sprache der
ausgeſchwungenen Linien iſt harmoniſcher und bei aller Feinheit
auch reicher als bei dem trotzigen attiſchen Werk, und die
formale Kompoſition mit ihren Kontraſtwirkungen ſcharfer
und weicher Formen hat ſchon beträchtliches dekoratives
Verdienſt.

Die gleichen Eigenschaften, nur noch bereichert, findet man nun auch wieder in den Mädchenstatuen, welche diese Inselkünstler als Weihstatuen für die Akropolis geschaffen haben: Statuen von Mädchen, die unter freiem Himmel auf einer Säule aufgestellt waren, mit einer Opfergabe in den vorgestreckten Händen, als Geschenke für die Gottheit. In den besten dieser Werke (Abb. 15 u. 16) lebt eine Empfindung für die Schönheit des spezifisch Weiblichen, wie sie bis dahin in Athen unbekannt war und auch noch eine Zeitlang unverstanden blieb. Noch die große Frauenstatue des Atheners Antenor, des Meisters der Tyrannenmördergruppe von 510, sieht aus wie ein verkleideter Mann. Hier in dieser jonischen Gestalt aber sehen wir neben dem Sinn für das Zierliche des ganzen Sichhabens und Sichtragens in Haltung und Tracht ein Gefühl für die Weichheit der Form, ihre leise gleitenden Umrißlinien (man beachte die Schultern) und ihre sanfte Modellierung, die das allzu harte Absetzen der Flächen gegeneinander verschmäht und sich bemüht, das zarte Ineinanderfließen der Übergänge darzustellen. Über einem solchen Frauenantlitz liegt ein Hauch des Lebens, fast schon des Atmens der Oberfläche.

Sieht man nur diese eine Seite der Inselkunst, die im Akropolismuseum mit ihrer großen Reihe dieser Figuren so glänzend illustriert ist, so wird man dem Wesen dieser Kunst nicht gerecht. Sie hatte mehr zu geben als dieses, und zwar Größeres — sie ist nicht nur, vielleicht nicht einmal vorwiegend weiblich gesinnt. Ihre Hauptmonumente sind nicht in Athen, trotzdem Athen damals vielleicht der Mittelpunkt der jonischen Zivilisation war, sondern in Chalkis und in Delphi. Das Fragment einer Frauenraubgruppe aus einem Tempelgiebel in Eretria (Abb. 17 bis 19) (jetzt im Museum von Chalkis), die Karyatiden und die Friese vom sogenannten Knidierschatzhause in Delphi geben eine bedeutendere Vorstellung von dem

Charakter dieſer Kunſt, von ihren Vorzügen, wie von ihren Schwächen.

Was man zunächſt beim Anblick dieſer Mädchenſtatuen der Akropolis von dieſer joniſch=neſiotiſchen Kunſt nicht er=warten würde, iſt hier in diesem Fragment aus Chalkis in hohem Maße vorhanden: Ausdruck dramatiſcher Kraft, Ent=ladung von Bewegung, Spannung des momentanen Ge=ſchehens. Das iſt kaum geringer, als die Szene des Herakles mit dem Triton aus dem Giebel des Athenatempels. Vor allem aber frappiert hier die ungewöhnliche Feinheit der Kompoſition. Wie die beiden Körper zu einer Gruppe zu=ſammengefügt ſind mit einer leiſen Verſchiebung der Achſen und mit dem Auseinanderneigen der Hauptrichtungen, und wie dabei die ſchöne Linie gewahrt bleibt, ſo daß ſie auch heute in dieſem Fragment noch wirkt, dies verrät ein dekoratives Feingefühl ganz ſeltener Art. Auch die anderen Vorzüge dieſer Kunſt ſind voll entfaltet, die ſchöne weiche Rundheit in der Modellierung der Form und die Maſſenbehandlung der Köpfe, ſowie die lebendige Durchbildung der ausdrucksvollen Details. So nah aber der Bildhauer der Natur im Einzelnen auch gekommen iſt, zum Beiſpiel in der Bildung von Auge und Ohr, von einem wirklichen Verſtändnis des Menſchen=leibes, ſeines Organismus und ſeiner Funktionen kann man hier nicht reden. In dieſem Punkte iſt er dem Künſtler des Typhongiebels weit unterlegen. Der Bau des weiblichen Körpers bleibt abſolut unklar; oben iſt er in Vorderanſicht gegeben, unten im Profil, und wenn man ſich auch ſagt, daß im ur=ſprünglichen Zuſtande dieſer Fehler nicht ſo fühlbar geweſen ſein wird wie heute, weil damals der ausgeſtreckte rechte Arm des Theſeus die ſchwachen Stellen verdeckte — eine plaſtiſche Schwäche bleibt es doch. In dieſer Weiſe kann ein Menſchen=körper nun einmal nicht gedreht erſcheinen, wenn man auch

noch ſo ſehr die hohe Aufſtellung im Giebel und den Standort des Beſchauers berückſichtigt. Daß der Bildhauer derlei Erwägungen überhaupt anſtellte, bleibt außer allem Zweifel. Als Arbeiter großdekorativer Aufgaben iſt er ein Routinier. Den Block, aus dem die beiden Figuren herausgehauen ſind — es iſt ein Block — hat er mit dem größten Raffinement ausgenutzt, und die Ökonomie in der Arbeit geht ſo weit, daß nicht nur die Rückſeite des Blockes unbearbeitet iſt, ſondern auch alles andere, was irgendwie dem Auge des Beſchauèrs verdeckt war, im Rohen ſtehen blieb.

Von verwandter Sicherheit im Dekorativen zeugen dann die Karyatiden des ſogenannten Knidierſchatzhauſes in Delphi ⟨Abb. 20. 21⟩. Vielleicht ſtehen ſie vom Standpunkt der Naturwiedergabe hinter der Theſeusgruppe etwas zurück, als plaſtiſcher Geſamt=Aufbau, als Linie und lebendige Durchbildung der Formen ſtellen auch ſie Werke allererſten Ranges vor.

In den delphiſchen Reliefs von dem gleichen Schatzhauſe kommen einmal die zeichneriſchen und kompoſitionellen Qualitäten glänzend zur Geltung, beſonders glücklich in jener ſtark verſtümmelten Platte mit der wagenbeſteigenden Athena, wo möglichenfalls die Einführung des Herakles in den Olymp dargeſtellt iſt ⟨Abb. 22⟩, ſtärker noch in der Szene aus der Gigantomachie und Apollo und Artemis ⟨Abb. 26⟩, größer deswegen, weil ſie nicht nur ſchöne Linie und wundervoll behandelte Stellen hat, ſondern weil ſie voll iſt von wirklich plaſtiſchem Leben. Die Zeit, in der dieſe Reliefs entſtanden, rang mit den Aufgaben ihres Stils. Da waren Künſtler, die ſich ſtreng an die alte ſcharfe Trennung der Relief=Ebenen hielten, im Sinne jenes Monumentes von Xanthos, wo alles in parallelen Flächen hintereinander ſteht. Da waren andere, welche dieſe Härten wenigſtens durch Abrundung der Kanten mildern, durch weichere Modellierung die Harmonie bereichern wollten.

Und da waren endlich welche, denen die Klarheit und die parallelen Ebenen gleichgültig erſchienen, die nur vor allen Dingen den Reichtum und die Buntheit des Lebens ſuchten; die durchbrachen die Regeln, ſtellten kühn irgend eine Form einmal ſchräg und ſchief in den Hintergrund hinein und waren noch ſtolz auf ihre Erfindung — ſie betonten ſie und machten ſie recht ſinnenfällig dadurch, daß ſie auch mit lebloſen geo=metriſchen Formen, etwa mit dem Rund eines Schildes, ſo ver=fuhren. Sie waren die erſten, welche die plaſtiſchen Mög=lichkeiten des Reliefs ausnutzten, kühne Vorläufer einer Richtung, die dann erſt im Ende des 5. Jahrhunderts fruchtbar gemacht wurde. Wenn wir nicht beweiſen könnten, daß dieſe ver=ſchiedenen Stile an ein und demſelben Gebäude angewandt wurden, wir würden nicht wagen, ſie ein und derſelben Schule zuzuweiſen. So prinzipiell verſchieden dünkt uns, was in Wirklichkeit, im Gedränge des künſtleriſchen Strebens und Schaffens vielleicht nicht friedlich aber doch exiſtenzberechtigt nebeneinander herging.

Wie ſtand nun dieſe Inſelkunſt in ihrer reifen Zeit zum Hauptthema der damaligen griechiſchen Skulptur, zur nackten männlichen Geſtalt?

Aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts ſtammt ein Torſo, der jetzt im Akropolismuſeum zu Athen aufbewahrt wird ⟨Abb. 27⟩, der Torſo eines etwa fünfzehnjährigen Knaben, der in beiden vorgeſtreckten Händen Opfergaben hielt. Hier iſt etwas Neues geſchaffen — der Künſtler dieſes Meiſterwerkes hat gelernt, den Menſchenkörper in ſeinem Bau zu verſtehen, er hat einen Begriff von ſeinem Organismus, ja von ſeiner Mechanik, denn er verſucht, ihn frei zu bewegen. Aber er geht ohne Voreingenommenheit an die Natur heran, nicht als Kon=ſtrukteur. Wenn es ihm gelungen iſt, das Typiſche der Er=ſcheinung herauszuholen, dieſes jugendlichen Körpers mit ſeinen

zitternden, verſchwimmenden, unbeſtimmten Flächen, ſo hat er darum doch nicht die Darſtellung der momentanen, zufälligen Reize eingebüßt. Das Werk hat einen ſo ſtarken ſinnlichen Zauber, daß man dahinter das baumeiſterliche Teil und die Geometrie nicht ſpürt. Vielleicht iſt dieſe Kunſt ſchon an der Grenze der Überreife. Ein Schritt weiter und die Aufdringlichkeit der Realität wäre da. Daß die Grenze nicht überſchritten wurde, liegt an der Diſtanz, welche die Künſtler von ihrem Objekt trennte. Man formte nicht über dem lebenden Modell ab, man ſtudierte nicht am Skelett, und man ſchnitt keine Leichen auf. Dies alles kam erſt viel ſpäter, ſogar erſt nach der klaſſiſchen Zeit. Sondern man hielt ſich an die Erſcheinung, an die Wirkung — man »ſah mit fühlender Hand«. Manche Details, feine Schwellungen der Oberfläche, leichte Senkungen in den weichen Teilen ſind mit einer Zartheit wiedergegeben, wie ſie das moderne Auge kaum wahrnehmen kann und die man erſt gewahrt, wenn man die taſtende Hand hinzunimmt. — —

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß eine ſolche Kunſt, die den Theſeus mit Antiope und die Karyatiden, die Mädchenfiguren von der Akropolis und die Relieffrieſe, den feinen Jünglingskopf in Cypern und endlich dieſe herrliche Statue ſchuf, daß eine ſolche Kunſt, einmal in Attika eingedrungen, eine Auseinanderſetzung verlangte und erzwang. Aber die Verfeinerung der Form, der ſich die attiſche Kunſt unter Piſiſtratos hingab, erfolgte nicht auf einmal, nicht beim erſten Anprall, und, was ſehr wichtig iſt, durchaus nicht reſtlos. Anfangs läßt man ſich vielmehr nur erſt zögernd auf das Neue ein, in der Mittelgruppe des marmornen Giebels, den Peiſiſtratos dem Kalkſteintempel der Athena hinzufügte (Abb. 29), iſt nur ſehr wenig Joniſches zu ſpüren; die Gigantenfiguren, die zu dieſem Giebel gehören, ſtehen faſt noch auf derſelben Stufe

2*

wie der Herakles des Typhongiebels. Gelegentlich hat der neue Stil auch einmal einen Künſtler unſicher gemacht, wie den, der den ſogenannten Rampinſchen Kopf (Abb. 33) mo= dellierte, oder man ſpürt auch eine gewiſſe provinziell anmutende Befangenheit, wie in dem Charitenrelief (Abb. 34), das den für Provinzempfinden charakteriſtiſchen Mangel an Natürlichkeit ſehen läßt. Das Beſte, das uns von dieſer Art erhalten iſt, ſind vielleicht einige Männerköpfe (Abb. 31 u. 32). Hier iſt die autochthone Kraft durch die Weichheit der Modellierung, durch das intimere Eingehen auf das Leben der Oberfläche nicht aus dem Gleichgewicht gebracht, ſondern vielmehr zu machtvollerer Schönheit geſtaltet. –

Mit der Verfeinerung der Formanſchauung ging natürlich Hand in Hand die Verfeinerung der Technik; ja dieſe war in dieſem Prozeß möglichenfalls ſogar das Primäre. Die Attiker lernten in dieſer Schule das Raffinement der Marmorarbeit und alle die vielen Kunſtgriffe, mit deren Hilfe die Jonier ihre zier= lichen Wirkungen erreichten – die virtuoſe Handhabung von Drillbohrer und Sägefeile und der anderen Inſtrumente ihrer Feinmechanik. Der Marmor, den ſie von den Inſeln mit= brachten, war ja ſchon an ſich feiner und glänzender, als der einheimiſche hymettiſche und ſelbſt penteliſche. Steine von ſo grobem Korn und ſo feinen Kriſtallen, wie der pariſche, von ſo durchſichtiger großkriſtalliniſcher Beſchaffenheit, wie der naxiſche, erforderten von vornherein eine präziſere, vorſichtigere Technik, beim Behauen ſowohl wie nachher beim Glätten und Polieren. Daß die auf dieſe Weiſe an alle Raffinements ge= wöhnten Jonier auch neue Rezepte für Bemalung und Ver= goldung ihrer Statuen mitbrachten, dürfen wir unter dieſen Umſtänden wohl ſtillſchweigend annehmen. –

Wie bald die attiſche Kunſt die über ſie hereingebrochene Unſicherheit überwunden hat, ſteht bei dem Mangel an da=

tierten Werken nicht fest. Vielleicht hatte sie sich bald nach der Zeit der Tyrannenvertreibung schon einigermaßen mit ihr auseinandergesetzt. In der schönen schlanken Mädchenstatue ‹Abb. 38› und noch mehr in der berühmten Weihfigur des Euthydikos ‹Abb. 40› ist trotz vieler Ähnlichkeit mit den nesiotischen Werken doch eine Einfachheit und Klarheit der Erscheinung, die einen bestimmten in Zucht und Arbeit bewußt gewordenen Willen voraussetzt. Und das Grabrelief eines laufenden Hopliten ‹Abb. 39›, das durch den ornamentalen Schwung der Zeichnung so entzückt, verrät ähnliche künstlerische Gesinnung. Am Ausgang dieser Richtung steht eine im Ptoion gefundene Apollofigur ‹Abb. 42›. Äußerlich noch ganz das Schema des alten Typus. Aber hinsichtlich der Modellierung und der anatomischen Durchbildung schon fast ein Werk des neuen, anbrechenden Jahrhunderts. Fast, nicht ganz. Die beiden Elemente, das Attische und Jonische, sind noch nicht zur Einheit verschmolzen. Bei hervorragender Gesamtanordnung und vorzüglichen Details ist die Wiedergabe des Organischen verfehlt. So überzeugend die Gliederungen an Brust und Bauch auf den ersten Blick auch scheinen, es ist alles falsch, der Rumpf hat nicht einmal die Angabe einer Mittellinie, und der flache Spitzbogen, der den unteren Rippenrand bezeichnet, hat nicht mehr Wert als ein Ornament. Wenn aber trotzdem die Figur lebenswahr erscheint, so liegt dies daran, daß das Baumeisterliche, der Sinn für klare Gliederungen und leichte Schaubarkeit der Anordnung, sich so mächtig aufzwingen, daß gegenüber einer solchen Größe des Stils die Frage der genauen Naturwiedergabe, bisher das Alpha und Omega des bildhauerischen Schaffens, ein wenig an Bedeutung verliert. Der Inhalt der Kunst des 5. Jahrhunderts bewegt sich denn auch zwischen den beiden Polen, die wir »Stil« und »Natur« nennen.

ATTISCHES

Im fünften, dem klaſſiſchen Jahrhundert bekommt nun in der Kunſt das attiſche Element die führende Rolle. Dieſes ſogenannte »Attiſche«, das natürlich nicht nur in Attika ſelber galt und außer den joniſchen Fermenten auch ſtarke Einflüſſe zum Beiſpiel von der doriſchen, argiviſchen Richtung empfing und daher ebenſogut wieder »Europäiſch-Griechiſch« genannt werden könnte, dieſes Attiſche enthält die Keime des Idealismus. Der ſinnenfreudigen Naturwiedergabe, die in jenem herrlichen joniſchen Torſo des fünfzehnjährigen Knaben ſchon faſt an den Grenzen ihrer Möglichkeiten angelangt war, ſetzt ſie die Ideale von Maß und Ordnung, Geſetz und Harmonie entgegen. Es kommt ihr nicht nur auf Wahrheit, auch nicht nur auf Schönheit an, ſondern auf die Klarheit der Erſcheinung. Schon in den noch halb joniſchen Mädchenfiguren, beſonders in dem Weihgeſchenk des Euthydikos ⟨Abb. 40⟩, war es zu ſpüren. An Stelle des ſinnlichen Reizes wie bei der ſchönen Chiotin ⟨Abb. 15. 16⟩ wirkt jetzt mehr das Wohlverhalten der Proportionen, die klare Gliederungen, die Betonungen der ſprechenden Punkte. Und gegenüber der Figur eines Jünglings ⟨Abb. 52⟩, die dem Stile der Tyrannenmördergruppe von Kritios und Neſiotes ſo nahe ſteht, empfindet man eine Beruhigung über die Erſcheinung, eine Sicherheit des Gegenwärtigen, wie ſie bis dahin nicht gegeben war. Das kommt daher, daß hier beim Konzipieren und beim Schaffen über der Leidenſchaft der Naturwiedergabe die ideale Vorſtellung waltete, die nicht ruhte und raſtete, bis ſie nicht eine erſchöpfende, in allen Dingen vollkommen klare Anſicht des Objekts ſich erobert hatte. Die Reliefauffaſſung beherrſcht die Einzelſtatue nicht mehr ausſchließlich. Plaſtiſches Schaffen wird »Zeichnen von allen Seiten«, die plaſtiſche Form wird in einem ganz neuen Sinne als rund empfunden und die Modellierung nicht

mehr nur als Flächengliederung, ſondern als Tiefenbewegung. Daß derlei Überlegungen nicht ſofort akademiſch wurden und nicht in kleine Berechnung ausarteten, liegt an der friſchen Jugend dieſer Kunſt, die ſich bei all ihrer Intelligenz die Naivität zu wahren wußte. Man merkt auch jetzt hinter der Schönheit der Erſcheinung den Geiſt nicht, der ſich den Körper baut. Der ſo typiſch europäiſche »blonde« Ephebenkopf (Abb. 55 u. 56) iſt wohl das Stärkſte an Stil, was die Skulptur jener Tage wagen durfte. Alles iſt auf die klare Schau=barkeit der mächtig runden Form hingearbeitet; die Augen ſind gegen die umliegenden Fettſchichten der Wangen zu ſtark betont, die Wangen ſelbſt ſind, wenn auch nicht ſo inhaltslos wie etwa bei der Euthydikosfigur, ſo doch immerhin ab=ſichtlich als ein von Muskeldetail kaum gegliedertes Ganze behandelt, und wie die Geſichtshälften am Naſenrücken ſcharf zuſammenſtoßen, auch das iſt nicht rein natürlich, ſondern iſt Maß und Ordnung, Geſetz und Harmonie. Nur, daß man es im Anſchauen nicht merkt, ſondern erſt, wenn man dieſem hinreißenden Werk nicht mehr gegenüberſteht. Wie ſtark dieſer ideale Zug war, lehrt der Jüngling aus dem Ptoin: Noch ehe man das Rohmaterial, die Anatomie, genügend verſteht, ſoll ſchon Ordnung in die Erſcheinung gebracht werden. Das Andre war ja ohnehin ſchnell nachzuholen, kaum zwei Jahr=zehnte nahm das in Anſpruch. In der Bronzeſtatuette des Apollos (Abb. 43), der Pfeil und Bogen hielt, iſt dann beides vereinigt.

Überdenkt man einmal den Verlauf der griechiſchen Kunſt=entwicklung in dieſer Periode, ſo wird man zu der Beobach=tung geführt, daß außer dem Ernſt und der inneren Tüch=tigkeit auch das unperſönliche Glück eine Rolle dabei ſpielte. Wieviel unerhörte Glücksfälle unmittelbar hintereinander! Zu=erſt die glückliche Wahl aus dem, was der Orient anbot;

die Wahl des freien Menschen. Dann die Geduld, die es solange bei ein und demselben Typus aushielt und an die wirklich freie Bildung der Menschenfigur erst ging, als die dorische Architektur fast vollendet, als das Ornament schon geschaffen war. Und dann das Glück jenes Augenblicks, in dem nun der Sinn für das Ideale ganz erwachte! Das war in der Tat der günstigste Moment. Denn nun, wo dies einmal in der Welt war, konnte die weitere Entwicklung keine Gefahren mehr bergen. Die endgültige Befreiung der Menschengestalt aus ihrer strengen Haltung und der unentbehrliche, fortwährend gärende Realismus konnten die einmal erworbene ideale Anschauung nicht mehr erschüttern. Sobald die attische Kunst dies erkannt hatte, ließ sie nicht mehr mit sich handeln und blieb fest. Mit selbstherrlicher Unbeirrbarkeit ging sie an die Erfüllung ihrer Aufgabe, an die Vollendung des großen, des klassischen Stiles.

DAS ARCHAISCHE LÄCHELN

Vielleicht ist es ein Zufall, daß auch das Äußere der griechischen Kunst ernster wird, daß das Lächeln hinfort aus den Köpfen verschwindet. Jedenfalls denkt man sich gerne, daß sie diesen Ernst absichtlich zur Schau trägt, jetzt wo sie sich mit dem heiteren Asiatentum auseinandergesetzt hat. Das archaische Lächeln sollte freilich nicht immer und in jedem Falle Lächeln bedeuten. Sterbende Krieger pflegen nicht zu lächeln, wie es die Gefallenen im Giebel von Ägina tun. Es war vielmehr eine allgemeine Formel für Gesichtsausdruck überhaupt. Was uns als Grinsen erscheint, war vielleicht nur als Lebendigkeit gemeint, oder vielleicht nicht einmal als solche, sondern resultierte aus einer Unvollkommenheit der plastischen Arbeit. Seit man das plastische Volumen als etwas Rundes

empfand, mußten dieser Vorstellung alle Detailformen untergeordnet werden, und es ist denkbar, daß nur aus diesem Grunde die Münder so geschwungen und in den Winkeln hochgezogen sind — weil man die Verkürzung auf der gewölbten Fläche noch nicht beherrschte. Wie dem auch sei, mit dem Fortschritt des Könnens in diesem Punkte verschwindet das freundliche Lächeln der archaischen Kunst. Im Kopf der Euthydikosfigur sieht man etwas Mürrisches (man hat sie die »boudeuse« getauft), und über dem Antlitz des blonden Epheben liegt schwerer undurchdringlicher Ernst. Dies bleibt die Grundstimmung in der Menschenbildnerei von nun an, sie beherrscht das ganze klassische Jahrhundert; in den frühen Zeiten wohl unbewußt, in den späteren sicher bewußt — denn wenn von Perikles berichtet wird, daß er sein Gesicht nie zum Lächeln verzog, so beweist dies, daß der Ernst des Ausdrucks sogar ein wesentlicher Faktor im Stil des Lebens geworden war. — Dieser Zug macht sich in der vorklassischen Plastik nicht überall gleichzeitig bemerkbar. Attika, das griechische Festland scheint damit vorangegangen zu sein. Die Ägineten sind die letzten, die das archaische Lächeln noch haben. Nach den Perserkriegen dominiert dann allerorts der gleiche schwere, bisweilen sogar dumpfe Ernst. Dies ist es, was man die »Ausdruckslosigkeit der klassischen Kunst« genannt hat.

DIE BEFREIUNG DER MENSCHLICHEN GESTALT

Um mit der endgültigen Befreiung der menschlichen Gestalt wirklich Ernst zu machen, mußte der uralte Bann, der sie gefangen hielt, gebrochen werden: Der Zwang der Frontalität*).

*) Julius Lange: »Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst« hat auf die Wichtigkeit dieses Gesetzes für die primitive Kunst hingewiesen und so grundlegend erklärt.

Unter dieſem Zwange konnte ſich bisher die Menſchenfigur nicht ordentlich rühren, konnte ſich nur vorwärts und rück=wärts bewegen, dagegen nicht ſeitlich, keine Drehungen der Gelenke ausführen. Erſt in dem Augenblicke, wo ſie hierzu den Mut fand, war ſie wirklich frei.

Es ſcheint, als habe auf dieſem Wege die dekorative Plaſtik, die Skulptur in den Tempelgiebeln und an den Metopen, den erſten Schritt getan. Unmöglichkeiten, wie ſie die Theſeus=gruppe des Apollotempels in Eretria aufweiſt, mußten dem natürlichen Sinn der Griechen auf die Dauer unerträglich wer=den. Da waren große Giebelfelder, die mit Figuren verziert werden ſollten, Felder in Dreiecksform. Die Mitte und die Seiten konnte man mit den bisherigen Typen ſchmücken, mit ſtehenden en face=Figuren oder liegenden und kriechenden Profilfiguren. Aber der Raum dazwiſchen drängte zu neuen Löſungen. Die Verbindung zwiſchen Seite und Mitte ſollte durch Gruppen bewerkſtelligt werden, und da gab es nur das eine Mittel der Körperdrehung, um allen Anſprüchen an Klar=heit der Erſcheinung zu genügen. Auch die Metopenreliefs drängten zu einer Revolution. Wenn auch mit vollrund aus=gearbeiteten Figuren ausgeſtattet, ſo kamen ſie doch immerhin von der Flächenkunſt, von der Zeichnung her, und die Frei=heiten, welche dieſe ſich erworben hatte, ſollten auch der Plaſtik zugute kommen. Und ſo ſehen wir, daß die erſten bedeuten=den dekorativen Aufgaben des 5. Jahrhunderts den Bruch vollziehen: Die Giebelfiguren des Aphaiatempels in Ägina ⟨Abb. 46—48⟩ und die vielleicht ein wenig älteren Metopen vom Athenerſchatzhauſe in Delphi ⟨Abb. 45⟩. Hier iſt das Neue in allen möglichen Variationen ſchon geleiſtet. Der ungeheuer kühne Realismus der Ägineten, die an ſtrenger harter Natur=wiedergabe vielleicht das Maximum des im 5. Jahrhundert Geleiſteten bedeuten, ſchreckte vor nichts zurück, jedes Motiv

der Körperbewegung wird verſucht, auch das Momentanſte noch, wie das ſchnelle Zugreifen ⟨Abb. 47⟩ wird dargeſtellt. Selbſt der Kontrapoſto liegender Figuren kommt in vollſtem Reichtum vor — die Drehungen des Körpers in Hals, Schultern und Hüften ſind mit einer Sicherheit des Blicks für die Funktion und die Mechanik wiedergegeben, vor der die unumgänglichen Falſchheiten des anatomiſchen Zuſammenhangs kaum ſpürbar werden. Die Verſchiebung des Bauches gegenüber der Bruſt iſt bei dem berühmten Sterbenden noch nicht verſtanden; da fehlt es noch. Aber das Thema der frei bewegten Figur hat der Künſtler nicht nur für ſeine Zeit, ſondern noch für die folgende Generation vollkommen bewältigt. Gegenüber der Gewalt dieſes Schaffens wirken die Metopen des Athenerſchatzhauſes in der ſchönen Harmonie ihrer Kompoſition und in dem edlen Fließen ihren Linien faſt abgeklärt zu klaſſiſcher Reinheit. Dabei ſind aber auch ſie voll von kühner Bewegung und neuen plaſtiſchen Motiven; die Figur des Kyknos im Kampf mit Herakles ⟨Abb. 45⟩ iſt für die Zeit ihrer Entſtehung eine unerhörte Erfindung an Wiedergabe des Momentanen, auch wenn man in Rechnung ſtellt, daß es ſich hier um ein Relief handelt, nicht um Freifiguren wie bei den Ägineten. Dieſe ſind und bleiben doch das Gewaltigſte jener Zeit. Ob dieſe Meiſter nun ſo viel wagen durften, weil ihr Stil eigentlich der Stil der Bronzeplaſtik iſt und weil dieſer wegen des geringeren Gewichtes der Bronze weniger gebunden iſt und weiter ausgreifen kann, als der Marmor; oder ob dieſe Kühnheit im erſten Grunde doch dem künſtleriſchen Temperament verdankt wird, das bleibt gleichgültig gegenüber der Tragweite ihrer Tat. Erſt ſeit den Ägineten gibt es wirklich lebendige Plaſtik.

Bei der Befreiung der Einzelſtatue ging man weit vorſichtiger zu Werke, als bei Metopen- und Giebelfiguren, denen

immer der Hintergrund als verbindendes und ausgleichendes Mittel zu Hilfe kam, wenn irgendwo noch etwas nicht in Ordnung war. An der Bronzefigur des Poſeidon ⟨Abb. 44⟩ aus dem Anfange des Jahrhunderts ſieht man die Zaghaftigkeit. Der Gott bewegt beide Arme in verſchiedener Richtung, der rechte war geſenkt, der linke, der den Dreizack faßte, erhoben. Aber von dieſer Aktion wird der übrige Körper nicht in Mitleidenſchaft gezogen, er iſt weder in den Schultern noch in den Hüften gedreht, ſo wie ein Menſch, der dieſe Bewegungen macht, doch ſein müßte. Die Haltung iſt vielmehr noch genau ſo frontal wie die des Apollo mit den geſenkten beiden Armen ⟨Abb. 43⟩. Daß eine der erſten antifrontalen Figuren, die uns erhalten ſind, dem Stil der Tyrannenmördergruppe ſo überaus naheſteht, daß man ſie demſelben Künſtlerpaar zugeſchrieben hat, iſt gewiß keine zufällige Erſcheinung. Das Problem der Gruppenbildung führte ja an ſich eher zu einer Drehung des Körpers als die Einzelfigur, und wenn in dieſer Geſtalt die Drehungen in Hals und Hüfte auch nur unbedeutend, die Verſchiebungen der Maſſen nur ganz leiſe ſind, hier ſind doch die Anfänge gemacht.

Von ähnlichem Aufbau haben wir uns den Körper jener Geſtalt zu denken, zu dem der blonde Ephebenkopf gehört, und dieſer Typus mit dem leicht auf die Schulter gewendeten Haupt und dem etwas entlaſtet zur Seite geſetzten Bein blieb dann der gültige. Wie die Bewältigung des Problems, dem der Meiſter der Poſeidonſtatue noch aus dem Wege gegangen war, in Wirklichkeit ausſieht, zeigt die Geſtalt des Theſeus, ⟨Abb. 53⟩ aus einer Kampfgruppe, deren zweite Figur der gerade niederſtürzende Prokruſtes bildete. Auch hier ſind trotz der weit ausholenden Bewegung die Verſchiebungen nicht ſtark betont, ſondern nur milde angedeutet. Doch die Mechanik des Körpers funktioniert richtig.

In ſolchen beſcheidenen, ſo ganz und gar nicht marktſchreieriſchen Löſungen verwickelter Aufgaben zeigt ſich die Idealität dieſer Kunſt, die ſich damit der Feinheit des wahren Klaſſiſchen ſchon auf Sehweite nähert. Es iſt nichts Übertriebenes, nichts was das Staunen des Betrachters herausfordert, ſondern nur die ſchlichte Hingabe an den Gegenſtand, ohne Hintergedanken. Dies iſt es vielleicht auch, was den höchſten Reiz des delphiſchen Wagenlenkers ausmacht. Der ſteht ſo da, ganz ruhig, ganz einfach aufgebaut. Man denkt erſt, er bedeute einen Rückfall in die Frontalität, ſo ſtreng erſcheint er. Erſt allmählich fühlt man die feinen Neigungen in der Geſtalt, die durch das ſteife Gewand verdeckte Drehung in den Hüften, die Seitwärtsbewegung der Füße, die leichte Wendung des Kopfes und die Bewegung in den Schultern.

Jene Idealität haben die Ägineten noch nicht. Sie ſtehen der Eroberung des großen Problems, der Befreiung des Menſchen, noch zu nahe, ſie zeigen ihre Flagge, nach Art jugendlicher Entdecker, ein wenig auffällig. Erſt als dies ganz beruhigt war, konnte der nächſte große Schritt getan werden; die Darſtellung des organiſchen Ganzen der Bewegung. Dies iſt das künſtleriſch Weſentliche in der Skulptur der Olympiagiebel. Wenn der äginetiſche Künſtler in der Wiedergabe der Bewegung den Eindruck des allzu Haſtigen nicht immer vermeidet, wie etwa beim Zugreifenden, wenn er aus lauter Ehrlichkeit gelegentlich Dinge gibt, die etwas unangenehm wirken, weil ſie von ferne an Naturabguß erinnern, — im Olympiaſtil iſt dies überwunden, das notwendige Opfer iſt gebracht worden. Die Bewegung einer Frauenraubgruppe (Abb. 63) iſt bei aller Ausdruckskraft und allem Reichtum beruhigt, aber ſie iſt darum nicht lahm, weil ſie nicht nur den einen erregten Moment demonſtriert, wie der Zugreifende

Äginet, ſondern den Organismus fühlen läßt, der die Formen in Bewegung verſetzt hat. Sie iſt an Vorſtellung reicher, weil ſie in ihrer Erſcheinung viele vorhergegangene und manche zukünftige Momente gleichzeitig ausdrückt. Weil ſie tatſächlich den »fruchtbarſten« Moment gibt. Weil der Künſtler, der dies machte, in ſeiner anſchauenden Phantaſiearbeit eine Summe von Beobachtungen zu einer großen erſchöpfenden Vorſtellung verdichtete. –

Es gibt ein berühmtes Wort von dem Bildhauer Lyſipp, aus der Zeit Alexander des Großen. Er ſagte einmal von ſich: »Die anderen machen die Dinge ſo, wie ſie ſind, ich aber mache ſie, wie ſie zu ſein ſcheinen.« Wie es meiſt geht, wenn Künſtler ſich ſelber hiſtoriſch nehmen, daß ſie nämlich in Irrtümer verfallen, ſo auch hier. Es trifft nicht zu, daß er der Erfinder des Illuſionismus in der Plaſtik ſei, das gab es ſchon vor ihm, ſchon im 6. Jahrhundert, und das 5. Jahrhundert ſchon hat es nicht nur mit der »Daſeinsform«, ſondern weſentlich mit der »Wirkungsform« zu tun. Mag der Künſtler, der Theſeus und Antiope für den Giebel in Eretria meißelte, wirklich ſeine Aufgabe noch nicht beherrſcht haben und aus dieſem Grunde das, was er gibt, hier zu unklar, dort aber dann faſt zu klar geben – jener andere aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, der den Theſeus mit Prokruſtes machte, wußte genau, was er konnte und was er wollte. Sonſt hätte er nicht die Hand des taumelnden Prokruſtes, die nach der Schulter des Gegners greift, ſo überaus dünn und flach gemacht. Das hat nur Sinn, weil er die Linie, die wirkungsvolle und für die Entladung der Kraft wichtige Schulterbiegung nicht ſtören und verdecken wollte. Wer den Theſeuskörper modelliert hat, konnte auch eine Hand lebenswahrer modellieren; er wollte es nur nicht. Die »Daſeinsform« war Rohmaterial in ſeinen Augen. Was die Griechen ſich an »Falſchheiten« gefallen

ließen, wenn ſie der Monumentalwirkung zugute kamen, geht über alle modernen Begriffe, und die Übertreibungen in der Darſtellung im Sinne der Illuſion ſind durchaus die Regel, keine Ausnahme. Bei großdekorativen Werken wie den Olympiaſkulpturen iſt dieſes natürlich beſonders auffällig, aber Figuren zu machen, die, wenn ſie plötzlich aufſtehen würden, Krücken haben müßten, um ſich nur aufrecht halten zu können, dies zeugt von einem Kunſtwollen, das die Richtigkeit an ſich äußerſt gering einſchätzte. Wohl ſind dieſe Giebelſkulpturen in direktem Zuſammenhange mit der Malerei des Polygnot entſtanden und als Werke des dekorativen Stils nicht als reine Rundfiguren gedacht. Aber das Maleriſche an ihnen bezieht ſich doch nur auf die Geſamtkompoſition, jede Einzelfigur iſt vollkommen plaſtiſch durchempfunden, und ſelbſt eine ſo merkwürdig verdrehte Geſtalt wie die des Liegenden (Abb. 68) iſt als Skulptur vollwertig. Das Dekorative iſt nie kunſtgewerbliche Stilſpielerei in dieſen Werken; eine Kunſt, die noch eine Metope wie die vom fegenden Herakles (Abb. 70), ja ſelbſt eine ruhige wie die mit dem Atlasabenteuer (Abb. 69) mit ſolchem Übermaß von Lebendigkeit füllen kann, hat auch nicht die leiſeſte Anwandlung von kunſtgewerblicher Schwäche geſpürt. Wenn man vollends ein unvergleichliches Meiſterwerk dieſer Epoche, den delphiſchen Wagenlenker (Abb. 57–59) betrachtet und nur allein den Kopf nimmt, dieſen prachtvoll geſchwungenen Schädel mit den großen klaren Flächen, und der faſt ornamentalen Behandlung von Einzelheiten (das ſtiliſierte Auge, das zu kleine Ohr, das fein behandelte und geordnete Haar), dann erſtaunt man über das Gleichgewicht, in dem lebendigſte Empfindung und hoher Stil hier gehen. Den zwingendſten Ausdruck friſcheſten Lebens im Verein mit dieſer Ruhe der Darſtellung findet man in keiner anderen antiken Kunſtepoche wieder. Dies ſcheint das Vorrecht ganz großer, ganz ſchöpferiſcher Perioden zu ſein.

Davon, daß das Schaffen unter ſtrengen Stilgeſetzen die Anſchauungskraft und die Friſche nur zu leicht töten, haben dieſe Griechen nichts erfahren. Sie verſtanden es, nach der Natur zu arbeiten, ohne dabei abhängig zu werden vom Modell. Sie »empfingen ihr Geſetz vom Objekt«, das Andre, der große Stil, war nicht Reſultat eines Strebens, ſondern eines angeborenen geläuterten Inſtinktes. Unſerer Zeit, deren Kunſtkämpfe ſich auch, wenn auch mit weniger Glück um die beiden Pole »Stil« und »Natur« drehen, muß es erſtaunlich vorkommen, wie in dieſer ſo ſtrengen, antiken Kunſt doch ſo vollkommen individuelle Dinge, ſo unmittelbare Beobachtungen Platz haben, wie etwa das in Thaſos gefundene Relief eines Mädchens mit Tauben ⟨Abb. 78⟩, deſſen Künſtler ganz kühn den Verſuch gemacht hat, ein Kind in aller Sonderbarkeit ſeiner Proportionen darzuſtellen, oder der liegende männliche Akt der Sammlung Jacobſen in Kopenhagen ⟨Abb. 87⟩. An dieſem Werk kann man ſehen, wie wagemutig im Grunde dieſe Künſtler ſind. Wohl ſtehen ſie mitten in der Konvention und arbeiten mit dem geläufigen Schulgut; in dieſem Jüngling iſt Olympiaſtil im Körper und Polykletiſches im Kopf, auch in dem Gewand, das in ſeiner feinen Arbeit dem Gewand der polykletiſchen Amazone ⟨Kopie in Berlin⟩ naheſteht. Doch daneben überall die eigene Beobachtung, das unmittelbarſte, friſcheſte Studium. Schon die Art, wie der Umriß dieſes Aktes geführt iſt, verrät ein ganz ungewöhnliches Leben und Gefühl, und die Durchbildung der weichen ſich verſchiebenden Bauchpartie, die Anatomie von Bruſt und Achſelhöhle bedeuten eine ganz hervorragende Leiſtung, einen großen Fortſchritt in der endgültigen und vollkommenen Eroberung der menſchlichen Geſtalt. — —

ÜBER DEN RHYTHMUS

Als die griechische Kunst angefangen hatte, die Statue aus dem alten Bann zu erlösen und ihr die Bewegung und Beweglichkeit zu verleihen, war auch die Bahn frei zur Entfaltung der griechischen Schönheit: Zur Entfaltung des Rhythmus. Bewegung und Rhythmisierung gehen im ganzen 5. Jahrhundert eng zusammen, so eng, daß man nicht sicher sagen kann, welcher von beiden Faktoren jedesmal der primäre war. Durch die menschliche Gestalt, die sich jetzt in ihren Gelenken drehen und wenden kann, ergießt sich ein leise gleitender Strom von Beseelung, die Linien beleben sich nach eigentümlichen Gesetzen. Die Massenverschiebungen der beiden Körperhälften werden ausbalanciert nicht nur nach ihren statischen Bedingungen, sondern auch für das Auge des Beschauers, so sinnenfällig, daß er an seinem eigenen Körpergefühl den Rhythmus mitempfindet. Nachdem man einmal damit begonnen hatte, das eine Bein seitswärts zu setzen, mußte man bald auch die statischen Konsequenzen daraus ziehen und das Körpergewicht so verlegen, daß dieses Bein ganz entlastet wurde und sich frei spielend bewegen konnte. Der Herausbeugung der einen Hüfte mit dem Schwellen ihrer Linie ward eine Bewegung des Armes auf der anderen Körperseite entgegengesetzt, und der anfangs so zaghaften Wendung des Kopfes auf die Schulter verlieh man sprechende Entschlossenheit, so daß überall sowohl Bewegungsreichtum wie Wohlverhalten der Gewichte und klare Übersichtlichkeit der Teile herrscht. Dieser Prozeß ging wie gesagt schrittweise vorwärts mit dem wachsenden Können. Als es den Künstlern seit Myrons großer Diskoboltat möglich ist, die bewegte Figur auseinanderzuziehen, wird auch das rhythmische Gefühl unendlich verfeinert, so wie wir es am Dornauszieher (Abb. 82) sehen, und erst als auch diese Stufe überwunden ist, wird der große Schritt endlich auch für die

Freistatue getan, auch sie wird nach den Gesetzen des Kontraposto aufgebaut. Der Vollender dieser Tat ist Polyklet, er ist der Großmeister des griechischen Rhythmus. Vergleicht man Figuren seines Stiles, wie etwa die bronzene Jünglingsstatuette, die, abgesehen von der veränderten Kopfdrehung, nach dem Muster seines Speerträgers, des Kanon, aufgebaut ist (Abb. 89), mit Standfiguren wie dem Oinomaos aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels oder mit dem Aufbau der fein bewegten Sphinx von Ägina (Abb. 79), und, weil wir die Originale nicht haben, mit Kopien nach dem Apollo auf dem Omphalos und nach dem leierspielenden Neapler Apollo, dann versteht man, bis zu welcher Vollendung Polyklet das Problem getrieben hat. Macht sich bei ihm selbst auch, wie es scheint, in seinem Spätwerk dem »Diadumenos« schon eine gewisse Künstlichkeit bemerkbar gegenüber dem herrlichen Speerträger, eine artistische Überschärfung des Problems, verbunden mit einer theoretischen Überfeinerung, so blieb doch sein Wirken auch auf Weiteres hinaus fruchtbar. Der opfernde Knabe, der »Idolino« in Florenz (Abb. 92), die bezaubernde Statuette des badenden Mädchens in München (Abb. 107, diese einzige im Original erhaltene Darstellung eines weiblichen Aktes aus dem 5. Jahrhundert!) sowie einige andere Arbeiten dieser Gruppe gehen in all ihrer Pracht und Herrlichkeit auf Polyklets künstlerische Tat zurück. Auch auf die Reliefkunst hat sie gewirkt: Der Jüngling auf der Grabstele aus Thespiae in Böotien, die um 400 entstanden sein mag (Abb. 125), ist nach dem Schema des Idolino aufgebaut; nur daß die Körperhälften vertauscht sind.

Im allgemeinen ist der Zusammenhang des Reliefs mit der Freiskulptur im 5. Jahrhundert sehr lose. Das Flachrelief ist konservativer als die Statue und hält sich enger an die Gesetze der Zeichenkunst und der Malerei. Die kühnen Neuerungen

der delphiſchen Friesreliefs bleiben zunächſt noch unfruchtbar, der alte Stil der parallelen Ebenen mit mehr oder weniger gerundeten Figuren beherrſcht faſt das geſamte Schaffen. Auch Meiſterwerke wie der ſogenannte ludoviſiſche Thron ⟨Abb. 72 bis 74⟩ mit ſeinem großen Rhythmus und ſeiner hinreißenden Formenſprache durchbrechen die Regel noch nicht, trotzdem dieſe Meiſter genau wußten, wie weit inzwiſchen die Befreiung der Statue gediehen war — der geflügelte Genius auf dem Boſtoner Pendant ⟨Abb. 75⟩ beweiſt es. Wenn auch auf dieſem Gebiete gelegentlich einmal ein Künſtler verſucht, die Tradition zu ſprengen, ſo zeigt gerade die Unſicherheit, die ſich in all ſeiner Kühnheit doch geltend macht, wie gut die Reliefmeiſter daran taten, beim Alten zu verharren und erſt einmal das Neue abzuwarten. Darum bleibt aber doch das Relieffragment eines Apoxyomenos aus Delphi ⟨Abb. 85⟩ ein ſehr wichtiges Dokument, auch abgeſehen davon, daß es das älteſte Beiſpiel des ſpäter ſo verbreiteten Grabrelieftypus mit den drei Figuren ⟨Ephebe, Knabe und Haustier⟩ iſt. Was in dieſer Ephebenfigur noch mißglückt war, die Dreiviertelwendung der Figur auf der Fläche, iſt in dem ſchönen Grabrelief desſelben Typus aus Ägina ⟨Abb. 106⟩ gelungen, die ſchräge Stellung des Knaben hat die Falſchheiten überwunden. Vollkommen natürlich aber wirken dann ähnliche Details auf dem berühmten Grabrelief der Hegeſo und auf dem Apobatenrelief aus Orchomenos ⟨Abb. 119⟩.

ÜBER DAS KLASSISCHE

Polyklet gehört der klaſſiſchen Periode der antiken Kunſt an, jener Periode, deren größtes monumentales Denkmal die Parthenonſkulpturen darſtellen. »Klaſſiſch« — das heißt in dieſem Zuſammenhange, daß die Plaſtik die ihr nötige Aus-

3*

drucksfreiheit erlangt hat, daß ſie die plaſtiſchen Probleme beherrſcht, daß ſie, was ihre Formenſprache anbetrifft, auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung ſteht. Der große Prozeß, der Ausgleich zwiſchen »Stil« und »Natur«, iſt für einen Augenblick zum Stillſtande gebracht, weil die Gewichte auf beiden Seiten gleich ſind, weil der Glaube an die Notwendigkeit feſtſtehender Proportionen und normaler Typen Allgemeingut der Schaffenden geworden iſt und keiner erfahrungsmäßigen Bekräftigung für den Einzelnen mehr bedarf.

In der Kunſt der Parthenonſkulpturen iſt die große Summe des ganzen Jahrhunderts gezogen, alles Vorhandene iſt in einem mächtigen Denkmal zuſammengefaßt. Eine ſolche Tat war nur mit Opfern möglich, ſie konnte nur von einem überlegenen ſtillen Geiſt vollbracht werden, der den Aufruhr des Schaffens zu beruhigen wagte, der ſich auch gelegentlich vor dem Eindruck der Kälte nicht ſcheute, jener goldenen Kälte, »die allen Dingen eigen iſt, die ſich vollendet haben«. — Wenn der Bildhauer Dannecker vor den Giebelfiguren des Parthenon ausrief: »Sie ſind wie über der Natur geformt — aber wo gibt es ſolche Naturen« und damit das Gleichgewicht zwiſchen Schönheit und Naturwahrheit ausdrücken wollte, ſo empfand er vielleicht, daß in dieſen Werken die Idealität bis zu einer Höhe geſteigert war, die ſich nun nicht mehr überbieten ließ.

Es gibt nichts ſo Gefährliches für den Künſtler, wie das Klaſſiſche erreicht zu haben. Er muß ſich ſagen, daß alles, was nun noch hinzukommen kann, an irgend einem Ende auf eine Schädigung dieſes Gleichgewichts hinausläuft. Der Bildhauer, dem die Löſung rein plaſtiſcher Probleme am Herzen liegt, muß, um überhaupt produktiv zu bleiben, den Schwerpunkt ſeines Schaffens auf einmal verlegen in eine mehr geiſtige, mehr ethiſche Sphäre hinein. Das hat Phidias getan, dies iſt

es, was seine Kunst von der seiner Zeit unterscheidet, was ihr ihre einzige, unvergleichliche Größe gibt.

Wer vor den Giebelfiguren und den übrigen Skulpturen die Empfindung hat, als hätten den Künstler, der dies machte die eigentlich plastischen Probleme nicht mehr so leidenschaftlich interessiert wie etwa den Künstler des »Idolino«, der darf sich für dieses Empfinden auf den Gesamtcharakter dieser Kunst berufen. Zwar sind Körper wie der des sogenannten Dionysos aus dem Ostgiebel (Abb. 96) und der des sogenannten Ilissos aus dem Westgiebel (Abb. 99) in ihren erhaltenen Partien Werke von erstaunlicher Meisterschaft. Der Reichtum der Gegensätze von Härte und Weichheit, Schärfe und Breite, der Grad von Tiefenbewegung in der Modellierung, das Spiel der schwellenden und sanft verfließenden Ebenen ist etwas Neues, bis dahin Ungekanntes, ebenso wie die Steigerung des mächtigen Körperausdrucks mit Hilfe des eng, wie naß, anliegenden Gewandes, das die Formen fast nackt sehen läßt — etwa bei der mächtigen laufenden Nike (Abb. 100). Dies sind Dinge, die auch in ihrer ursprünglichen hohen Aufstellung wahrhaft riesenhaft, wahrhaft übermenschlich gewirkt haben müssen. Aber man hat vor ihnen trotzdem, und trotzdem man nur einige Figuren dieser Giebel besitzt, immer ein wenig das Gefühl, als seien solche formalen Probleme gar nicht die Hauptsache beim Schaffen gewesen, sondern diese Idealgestalten seien nur als Bestandteile eines größeren Ganzen, der dramatischen Gruppe, angesehen worden. Über der Einzelfigur herrscht die Gesamtkomposition des Giebelfeldes. Noch in den wenigen uns überdies nur fragmentarisch erhaltenen Gestalten sehen wir, daß sie alle in irgend einer geistig zusammengehörenden Gruppe standen, daß sie nicht nur ihr eigenes plastisches Leben leben, sondern Reflexe eines fremden Geschehens ausdrücken — das Geschehen der Kampfszene, die

ſich in den Giebelzentren abſpielte. Dieſer Zug, in den liegenden
Zuſchauerfiguren der Olympiagiebel phyſiſch ſchon vorgebildet,
gibt den Figuren ihren geiſtigen Charakter. Sie wollen im
Zuſammenhang mit dem Ganzen genoſſen werden. Das Ganze
muß, in dieſem Sinne, von einer begeiſternden Herrlichkeit
geweſen ſein. Welch eine Erfindung, dieſer Iliſſos, der ſich halb
aufrichtet und den Kopf umwendet, nach der erregten Szene,
die da zwiſchen Athena und Poſeidon vorgeht. Und welch
eine Summe von verſchiedenſtem ſeeliſchem Gefühl in den
Körpern der drei Frauen aus dem anderen Giebel, wo die
eine alleinſitzende die Botſchaft von Athenas Geburt eben ver=
nimmt, ſie der anderen halb mechaniſch mitteilt und die dritte
noch vollkommen teilnahmlos daliegt. Dies ſind wirklich
geiſtige Idealbilder, in demſelben Sinne, wie Goethe es von
dem berühmten Pferdekopf ⟨Abb. 97⟩ geſagt hat.

Wieweit Phidias an der Ausführung der Parthenonſkulp=
turen ſelbſt beteiligt war, wiſſen wir nicht, und es fehlt uns
jede Möglichkeit, es auszumachen. Ja nicht einmal die Unter=
ſchiede im Stil oder auch nur in der Qualität vermögen wir
auf Koſten beſtimmter ausführender Meiſter zu ſetzen. Daß
bei einer ſo umfaſſenden Aufgabe nicht überall der höchſte
damals mögliche Stil am Werke ſein kann, verſteht ſich von
ſelbſt. Es gab ältere und jüngere Bildhauer in dieſer Schule,
ältere, befangene und ein wenig unbeholfene, die an den Metopen
arbeiteten, aber auch ältere von großartigen Leiſtungen ⟨Abb.94⟩,
jüngere vorwärts drängende beſonders am Fries, ſogar ſtür=
miſche, die ſich nichts daraus machten, die Großartigkeit des
Stils, kaum erreicht, ſchon wieder aufzulöſen. Von einem
ſolchen mögen die drei Frauen ⟨Abb. 98⟩ gemeißelt ſein, die
mit ihrer allzuſtarken Betonung der Gewänder und deren rein
dekorativen Schönheit, mit ihrer Luſt, tiefe Löcher in den
Marmor zu ſchlagen, ſchon den Reliefs der Nikebaluſtrade

unmittelbar naheſtehen. Auch der geiſtige Gegenſatz der Zeiten kommt an dieſem Tempel zum Ausdruck. Das alte athletiſche Ideal mit ſeiner paſſiven Schönheit lebt in ungebrochener Kraft in einigen der älteren Metopen Dagegen ſpürt man in einer der entwickelteren mit dem unterliegenden Lapithen ſchon das geiſtige Ethos der neuen anbrechenden Epoche. Nicht nur körperliches Leben erfüllt dieſe Kompoſition (Abb. 95). In dieſen Geſichtern geht etwas Seeliſches vor, Leid und Mitleid. Der Kentaur ſieht den Gegner bekümmert an, ergriffen von der Schönheit dieſer Jugend — ſo wie Achilles im Kampfe Pentheſilea anblickt. Das iſt ohne allen Zweifel voll von Empfindung. Aber wir dürfen nicht vergeſſen, daß es ſchließlich ſolche Dinge waren, die dem großen Stil der Plaſtik am Ende Schaden zugefügt und ſeine Kraft unſicher gemacht haben. Manches an der Schwäche ſpäterer Epochen hängt hiermit zuſammen.

Doch dies ſind Einzelzüge, die das Weſentliche der Parthenonſkulpturen, ihren Ernſt und ihre geiſtige Größe, kaum berühren. Sie zeigen nur das Eine, Unausweichliche, daß die Klaſſiker, eben weil ſie Vollender ſind, nicht nur die erreichte Höhe empfinden laſſen, ſondern zugleich auch den Weg abwärts weiſen.

ÜBER DEN AUSDRUCK KLASSISCHER SKULPTUREN

Vielleicht ſteht das Neue, das ſich ſchon im Parthenon, z. B. in dieſer einen »menſchlichen« Metope ankündigt und das ſchließlich auf Praxiteles hinführt, dem Empfinden unſerer Zeit näher, als der große Ernſt der klaſſiſchen Schöpfungen; näher, weil es pſychologiſcher gemeint iſt. Aber das Maß der Verwandtſchaft mit unſerer Zeit iſt kein gültiger Wertmeſſer. Wenn es ſchon unmöglich iſt, ſich bei der Betrachtung der Formprobleme der antiken Kunſt ganz frei zu halten von dem

Sehzwang, den uns die moderne Kunſt auferlegt, ſo haben wir deshalb noch nicht das Recht, nun auch an die Betrachtung ihres geiſtigen Gehaltes mit Forderungen aus dem Seelen= und Empfindungsleben der modernen Zeit heranzutreten. Auf dieſe Weiſe würden ſofort viele außerkünſtleriſche Elemente in dieſe Betrachtung hineingetragen. So iſt es ein müßiges Spiel, Kunſt=werke der klaſſiſchen und vorklaſſiſchen Zeit vorwiegend darauf=hin anzuſehen, ob ſie »Ausdruck« haben. Der moderne Menſch ſieht Ausdruck vor allen Dingen im Geſicht, dem »Spiegel der Seele«, höchſtens noch in den Händen. Dergleichen wäre dem antiken vorſokratiſchen Menſchen des 5. Jahrhunderts aber ſicher ungeheuer krankhaft vorgekommen, er hätte es einfach nicht verſtanden. Für ihn iſt der ganze menſchliche Körper Träger des Ausdrucks, und zwar nicht nur ſoweit er mit an der Geſtikulation beteiligt iſt, ſondern ſchon in ſeinem Daſein, ſeiner Haltung, ja noch in ſeiner Ruhe. Die Überladung des Geſichts mit mimiſchem Ausdruck hätte bei dem Ideal dieſer Kunſt eine ſchwere Störung des Gleichgewichts bedeutet.

Weil alle Köpfe des 5. Jahrhunderts mit ganz wenigen Ausnahmen vollkommen ruhig ſind und nichts vom Innen=leben der betreffenden Perſon verraten, dürfen wir noch nicht von Ausdrucksloſigkeit reden, ſondern müſſen uns bemühen, die Köpfe nicht geſondert zu betrachten, ſondern im Zuſammen=hang des Ganzen anzuſchauen oder, wo dies Ganze nicht erhalten iſt, uns dieſen Zuſammenhang im Geiſte zu rekon=ſtruieren. Dann wird, was bisher ſtarr ſchien, mit einem Male von einem wunderbaren Leben erfüllt ſein, das man ſich um keinen Preis noch mimiſch bereichert wünſchen möchte. Der Theſeus im Weſtgiebel des Zeustempels zu Olympia, der da mit gewaltiger Anſtrengung einen Doppelhammer gegen einen Kentauren ſchwingt, hat ein ſtilles Antlitz und gelaſſene Augen. Aber ſtellt man ſich ſeine ganze Geſtalt vor — was nach den

erhaltenen Fragmenten möglich ist — im Zusammenhang mit der Gruppe, zu der er gehört, so wird man finden, daß dies alles vollkommen harmonisch ist, daß der Körper genügend Aktion ausdrückt. Würde dieser Jüngling nun auch noch das Gesicht verzerren und anspannen, so wäre die Wirkung übertrieben pathetisch.

Im Antlitz des delphischen Wagenlenkers suchen wir den bedeutungsvollen Blick des Siegers vergeblich, der Mann steht eben da ruhig als das, was er ist. Doch sieht man das Ganze an — wie glüht im Zusammenhang mit der in ihrem Faltenrock ein wenig steif aufgebauten Figur dieser herrliche Kopf von stolzestem Leben, wie blicken diese Augen, was drückt der Mund aus! Und der Kopf des Apollo Chatsworth (Abb. 80) hat einen »göttlicheren« Ausdruck als alle späteren Götter, auch die, die auf Ausdruck angelegt sind.

So wie die formale Schönheit dieser Plastik passiver Natur ist, eine Schönheit, die nicht lockt und reizt, sondern »sich selber selig ist«, so ist es auch mit ihrem Ausdruck. Der schwere Ernst, der um die Zeit der Perserkriege an Stelle des archaischen Lächelns über die Skulptur kommt, ist für den, der die modernen Forderungen hinter sich läßt, ausdrucksvoll genug. Er entspricht den Idealen des Lebens; der harmonisch athletischen Ausbildung des Menschen. So zu sein, wie die Statuen den Jüngling zeigen, das war der für diese Menschen allein wünschbare Zustand.

Außer der Nachricht über die »Haltung«, zu der Perikles sich zwang, und außer den prachtvollen Witzen des Aristophanes, haben wir noch direktere auf das Jünglingsideal hinweisende Äußerungen in der antiken Literatur. Der Stoïker Zeno soll einmal gesagt haben: »Das Antlitz soll rein sein, die Braue nicht gesenkt, das Auge nicht frech weit aufgerissen, aber auch nicht stumpf verschleiert, der Nacken nicht

gebeugt, die Gliedmaßen nicht schlaff, sondern wie gedehnte gespannte Saiten, Gesten und Bewegungen nicht so, daß sie maßlose Hoffnung erregen. Der Hauch der Scham soll blühen und männlicher Blick.« Dies paßt zu dem Charakter von Statuen wie etwa des Jünglings aus der Zeit des Kritios und Nesiotes ⟨Abb. 52⟩ und es paßt zu den Jünglingen des Polyklet und seiner Schule. Wie der »Idolino« ⟨Abb. 92⟩ dasteht, »so ruhig, so gutartig, so bescheiden«, entspricht es dem Ideal dieses Lebens. Männlichkeit und Bescheidenheit, voll Gefühl, aber ohne hoffnungserweckende Sentimentalität. Dies ist ihr Ausdruck. Auch in den Köpfen allein, wie in dem Münchener ⟨Abb. 123⟩ und dem Pariser Bronzekopf ⟨Abb. 122⟩ ist es spürbar.

SCHLUSS

Zu den großen Glücksfällen in der Entwicklung der griechischen Skulptur kommt auch dieser, daß auch hier wieder die Kunst geduldig war und nicht spätere Dinge vorwegnahm. Das Glück bestand darin, daß in der Darstellung des menschlichen Körpers erst die leibliche Beseeltheit da war, ehe dann vom Individualismus aus, von der Psyche aus, die geistige Beseeltheit versucht wurde. Die Ruhe, die wir bewundern, ist nicht etwa ein Dämmerzustand des Halbwachseins, die Griechen waren seit Jahrhunderten wach und kannten ihre eigene Seele ⟨wie uns die Lyriker des 7. und 6. Jahrhunderts beweisen⟩. Aber in der Plastik durfte dies noch keine Rolle spielen. Diese Ruhe ist das Ergebnis einer höchsten Objektivität. In die Hingabe des Geistes an den Gegenstand durfte sich beim plastischen Schaffen das Bewußtsein des Subjekts nicht einmischen. Das durfte erst kommen, nachdem die Plastik die Ausdrucksfähigkeit des körperlichen Organismus in ihrem ganzen Umfange ermessen hatte.

KAPITEL II

PROBLEME DER NACHKLASSISCHEN SKULPTUR

NEUE AUFGABEN

WENN man verſtehen will, in welchen Punkten ſich die Plaſtik des beginnenden vierten Jahrhunderts von der des klaſſiſchen fünften unterſcheidet, und wenn man hierbei zunächſt einmal nach der Entwicklung der rein plaſtiſchen Probleme in dieſer Bildhauerei fragt, ſo kann man ſich am beſten Auskunft holen bei den Skulpturen vom Asklepiostempel in Epidauros, die in den Ausgrabungen der griechiſchen archaologiſchen Geſellſchaft durch Kavvadias zutage gefördert wurden und jetzt im Nationalmuſeum zu Athen aufbewahrt werden ⟨Abb. 134–136⟩. Trotzdem es ſich auch hier wieder nur um Fragmente handelt, ſo ſind ſie dennoch zahlreich und bedeutend genug, um uns zu zeigen, welche Möglichkeiten der Kunſt der Bildnerei nach Phidias noch übrig blieben. Es iſt zwar nicht ſicher, daß der Hauptmeiſter dieſer um etwa 375 entſtandenen Werke, der damals noch junge Timotheos, ein geborener Attiker war. Daß er aber aus der atheniſchen Schule hervorgegangen iſt, ſteht wohl außer allem Zweifel. Vergleicht man einmal dieſe Figuren aus den Amazonenkämpfen ⟨ikonographiſch: ein attiſches Thema⟩ mit den Skulpturen von der Nikebaluſtrade in Athen, ſo ſieht man ſofort, daß hier eine große Verwandtſchaft und eine Weiterentwicklung vorliegt. Die dekorative Schönheit des Gewandſtils, das Hauptmerkmal der Kunſt der Nikebaluſtrade, iſt hier wiederaufgelebt und noch verfeinert. Vor der Nikebaluſtrade hat man manchmal den Eindruck, als lebten einige dieſer Figuren nur

ihrer Gewänder wegen, als ſei eine Bewegung wohl weſent-
lich deshalb gemacht, weil der Künſtler den ſchönen Fluß fein-
geworfener Falten zeigen und weil er dadurch bezaubern wollte.
Und an Stellen, wo das Gewand nicht am Körper anliegt, ſon-
dern ſchleppt oder frei in der Luft ſchwebt, iſt das Spiel ſeiner
Linien ein willkürliches; unnatürlich, aber nicht, um durch dieſe
Entfernung vom Natürlichen die Funktionen des menſchlichen
Körpers zu betonen oder um das Ganze überſichtlicher und
ſchaubarer zu machen, ſondern unnatürlich um der Linien-
ſchönheit, der Eleganz, des künſtlich Graziöſen willen. Der-
gleichen findet ſich im Prinzip ſo wieder bei den Amazonen
und Niken aus Epidauros und zwar hier übertragen auf die
Rundfigur. Das Merkwürdige dabei iſt nun dies, daß dieſes
Beſtreben ſich hier nicht auf Koſten der Körperlichkeit der
Geſtalten geltend macht. Es iſt nicht ſo, das vor lauter Ge-
wand und lauter ſchönem Faltenwerk der Körper in ſeinem
Bau und in ſeiner Bewegung nicht ſichtbar oder fühlbar wurde.
Sondern im Gegenteil, unter der Gewandung iſt der Körper
faſt nackt. Die Gewänder ſind hier wie feine Schleier um die
Glieder der Frauen gelegt oder wie naß angeklatſcht. Manch-
mal ſieht man vom Gewand kaum noch den anliegenden
Stoff, ſondern nur noch die Falten. Beſonders natürlich bei
den Akroterfiguren, bei den Siegesgöttinnen, die hoch oben
aus der Luft herabſchweben, und bei denen, ähnlich wie bei
der Nike des Paionios in Olympia, der Wind es getan haben
konnte; aber auch bei den mitten im Gefecht befindlichen
Amazonen. Bei denen fehlt doch ſolche oder eine ähnliche
natürliche Motivierung, wie die Geſtalten vom Nereïden-
monument ſie haben, gänzlich.

Wahrſcheinlich handelt es ſich bei dieſer Entwicklung, die
ein Wiederaufnehmen älterer, noch aus dem 5. Jahrhundert
ſtammender Elemente vorſtellt, um einen Einfluß von ſeiten

der aus Nordgriechenland herkommenden, aber in Attika heimisch gewordenen polygnotischen Malerei. Ähnliche Erscheinungen auf nichtgriechischem Boden, z. B. in den von der Malerei noch stärker abhängenden Friesen von Giölbaschi (Abb. 109. 110) führen zu dieser Annahme. Doch wie dem auch sei, auf alle Fälle tritt hier eine Richtung auf, die es nicht mehr so vornehmlich mit der Naturbeobachtung und dem Naturstudium zu tun hat, wie die Plastik des großen Stils. Vielleicht wichtiger als der Natureindruck, mindestens aber ebenso wichtig wie dieser, ist dem schaffenden Künstler die Komposition der Einzelgestalt geworden, als Bild gesehen, die Anordnung des Gewandes nach dekorativen Gesichtspunkten, die Gruppierung der Massen und Linien, unabhängig vom körperlichen Motiv. Es sind malerische Dinge in die Plastik hineingekommen; nach dieser Seite hin erwies sich das phidiasische Erbe als erweiterungsfähig. Groß an diesem Bestreben ist, daß dieser Schritt von der Natur weg nicht, oder wenigstens nicht alsbald, zur Manier führte.

Neben diesem Schaffen mit übernommenen Formen steht nun als etwas Neues gegenüber dem Klassischen der Sinn für die Wiedergabe der Bewegung. Geht man die Reihe der erhaltenen Fragmente aus Epidauros durch, so steht man vor der Tatsache, daß in dieser Kunst ein Maß von Bewegung gesucht und gefunden wird, das über jenes in den Parthenongiebeln Geleistete hinausgeht. Nicht an Mächtigkeit und nicht an Kraft. Aber an Momentanität. Die Wiedergabe momentaner Bewegungen, in der Nikebalustrade leise angedeutet und noch nicht ganz zu Ende geführt bei der berühmten Sandalenbinderin (Abb. 120), wird hier nun fast wie mit einem Male zum Leitmotiv. Eine verwundet vom Pferd stürzende Amazone gilt als ein würdiges Problem für eine Rundfigur, und Heftigkeiten und Hastigkeiten der Bewegung bei einzelnen

Männerkörpern erinnern in ihrer Unvermitteltheit an Dinge, wie sie die Künstler der Äginagiebel noch versucht, die halb-klassischen der Olympiagiebel aber schon deutlich vermieden hatten. Der »fruchtbarste Moment« einer Bewegung spielt schon keine Hauptrolle mehr. So brachte also diese Richtung der Bildhauerkunst, die von Phidias und seiner Schule ausging, neben manchem Positiven schon eine Zersetzung der Klassizität mit sich.

GEISTIGES UND SEELISCHES

Doch das wesentlich Neue in der Kunst des 4. Jahrhunderts lag ja nicht und konnte, da der Höhepunkt in Phidias nun einmal erreicht war, ja nicht mehr auf dem Gebiet der rein formalen Probleme liegen. Es orientiert sich vielmehr nach anderen Polen. Wir haben höchst interessante Aufschlüsse über dieses Thema in den Gesprächen, die Sokrates mit Künstlern führte und auf deren Wichtigkeit für die Kunstbetrachtung Julius Lange in seiner »Darstellung des Menschen« aufmerksam macht. Es ist auch heute noch nützlich, diese Stellen in extenso zu geben. Sokrates geht einmal zu Parrhasios und hat folgendes Gespräch mit ihm:

»Nicht wahr, Parrhasios, das, was die Malerei darstellt, ist ja das, was man sieht; es sind Eigenschaften an den Körpern, die ihr mit Hilfe von Farben darstellt, wie das Vertiefte und das Erhabene, das Harte und das Weiche, das Rauhe und das Glatte, das Junge und das Alte.

Ja, ganz recht.

Aber wenn ihr nun davon ausgeht, schöne Gestalten dar-zustellen, und da es nicht leicht ist, alles fehlerfrei an einem einzelnen Menschen zu finden, sammelt ihr da nicht von vielen, was bei jedem am schönsten ist, damit der ganze Körper auf diese Weise schön erscheinen kann?

Ja, ſo machen wir es.

Aber nun in bezug auf die Seele: Stellt ihr auch deren Weſen und Eigenſchaften ſo dar, wie es am gewinnendſten und einnehmendſten und liebenswürdigſten und Sehnſucht und Liebe erweckendſten iſt? Oder läßt ſich das nicht darſtellen?

Ja, wie ſollte man das ſichtbar darſtellen, was überhaupt nicht ſichtbar iſt, und was weder Proportion noch Farbe noch irgendwelche von den Eigenſchaften hat, die du vorhin nannteſt?

Ja, aber kommt es denn nicht vor, daß ein Menſch andere Menſchen zuweilen freundlich, zuweilen feindlich anſieht?

Ja, das ſollte ich meinen.

Kann man das denn nicht in ſeinen Augen darſtellen?

Ja, ſehr gut.

Aber wenn nun Leute beobachten, wie es ihren Lieben ergeht, kann man da nicht einen Unterſchied in ihren Geſichtern ſehen, je nachdem ſie ſehen, daß es ihnen gut oder ſchlecht ergeht? Sehen ſie ihre Feunde glücklich, ſo ſehen ſie froh und munter aus; und wenn ſie ſie im Unglück ſehen, wird ihr Ausdruck finſter; und ſollte es nicht möglich ſein, dies durch Nachbildung darzuſtellen?

Ja, freilich.

Und nun die übrigen Eigenſchaften der Seelen: Der Edelmut und das Freie, und auf der anderen Seite das Niedrige und das Sklaviſche; und ferner das Sittliche und das Sinnige und im Gegenſatz dazu das Freche und Geſchmackloſe — zeigt ſich das nicht im Geſicht und in der Stellung, mag nun ein Menſch ſtille ſtehen oder ſich bewegen; und ſollte ſich das nicht darſtellen laſſen?

Ja, allerdings.

Und welche Art Menſchen, meinſt du, mögen wir am liebſten ſehen: Die, in derem Äußeren ſich ein ſchöner und

guter und liebenswürdiger Charakter offenbart, oder die, bei denen man einen häßlichen, boshaften und ſchlechten ſieht?

Das macht allerdings einen großen Unterſchied, Sokrates.« –

Ein anderes Mal begab er ſich zum Bildhauer Kleiton und hatte folgende Unterredung mit ihm:

»Daß du es verſtehſt, in deiner Kunſt Läufer und Ringer und Fauſtkämpfer und Pankratiaſten in ihrem Unterſchied voneinander zu charakteriſieren, das ſehe ich und das weiß ich. Was aber inſonderheit durch das Geſicht zu der Seele des Menſchen redet: daß die Geſtalten lebend erſcheinen, wie legſt du das in die Statuen hinein?

Als Kleiton ſich beſann und nicht ſogleich antwortete, ſagte Sokrates: Bewirkſt du nicht, indem du die Geſtalten der lebenden Perſonen nachahmſt, daß deine Statuen mehr lebend erſcheinen?

Ja, ganz recht.

Alſo indem du die Teile nachahmſt, die ſich bei den verſchiedenen Stellungen im Körper heben und ſenken, die, die ſich zuſammenbiegen und die, die ſich ausſtrecken, die, die ſich ſpannen und die, die erſchlaffen, bewirkſt du, daß deine Geſtalter natürlicher und individueller erſcheinen?

Jawohl.

Gewährt es nun aber dem Beſchauer nicht ein wenig Vergnügen, wenn man den Seelenzuſtand in den Körpern während irgend einer Handlung darſtellt?

Ja, das iſt natürlich.

Sollte da nicht die Kunſt den drohenden Blick des Kämpfenden und das frohe Antlitz des Siegers nachahmen?

Ganz recht.

Es wird alſo eine Aufgabe für den Bildhauer, in der Geſtalt die Wirkſamkeit der Seele darzuſtellen.« –

In dieſen Sätzen iſt ein großer Teil vom künſtleriſchen Programm der Bildhauer des 4. Jahrhunderts enthalten: Es

handelt sich jetzt um das Psychologische und um den Individualismus.

Ob Sokrates dies alles wirklich gesagt hat, oder ob es — was mir wahrscheinlicher ist — auf das Konto des unter dem Einfluß der Psychologenschulen schreibenden Xenophon zu setzen ist, braucht hier nicht untersucht zu werden. Sicher ist, daß man im 4. Jahrhundert die Kunst der klassischen Zeit als befangen empfand, daß man meinte, der Ausdruck der menschlichen Seele komme in ihr nicht zu ihrem vollen Rechte und das Empfindungsleben des Menschen sei ein Gebiet, das erst noch von den Künstlern neu entdeckt und gepflegt werden müsse. Man darf sich nicht irre machen lassen und nun nicht glauben, erst zu Sokrates' Zeit sei Seelenausdruck über die Gestalten der griechischen Kunst gekommen. Das bricht nicht auf einmal herein wie etwas Plötzliches, von außen her Eindringendes; und das läßt sich auch durch das Raisonnement eines Denkers nicht fordern oder gar erfüllen. Seelenausdruck war schon in der klassischen Zeit dagewesen. Nur: jene geistige Stimmung, die den Idolino oder den Apollo Chatsworth beherrscht, genügte der neuen Zeit nicht mehr. Sie wollte stärkeren Ausdruck, das Kunstwerk sollte durch die Seele unmittelbar wieder zur Seele sprechen, es sollte ergreifen und rühren, so, wie es beispielsweise schon jene eine stimmungsvolle Parthenonmetope tut. Was Sokrates verlangt, ist nichts weniger als die Sprengung des Gleichgewichts von Natur und Stil, und das Resultat ist jener Dualismns von Leib und Seele, der seither nicht mehr ganz aus der Kunst hinwegzudenken ist, und der gewissermaßen eine Verbindung der antiken mit der modernen Kunst herstellt. — Es liegt kein Grund vor, dies zu beklagen, es handelte sich hier um eine Notwendigkeit. Die Menschen hatten ihr Inneres entdeckt, die lange zurückgedrängten Kräfte der Seele, das Triebhafte, die Empfindungen,

wollten überall ans Licht, ſchon ſeit langem. Nicht mehr der Nomos ſollte die Menſchen beherrſchen, ſondern die Phyſis, die Natur ſollte dominierend werden. Was allen Menſchen gemeinſam war, intereſſierte nicht mehr ſo ſehr, als vielmehr das, was jeder für ſich beſonders hatte. Und überhaupt iſt jetzt der Menſch das Maß aller Dinge. Wie konnte ſich ſolchen Weltanſchauungen die bildende Kunſt entziehen? Hätte ſie es getan, ſie wäre dem Leben abgewandt und unnatürlich ge= weſen, ſie hätte ſich von ihrer wahren Quelle entfernt.

So nimmt fortan, der ganzen Lebensauffaſſung dieſes neuen Menſchentums entſprechend, das Seelenleben einen weit größeren Raum ein, als vorher. Alle Zuſtände der menſchlichen Seele drücken ſich von nun an in den Geſtalten der Kunſt mit ſtarker Eindeutigkeit aus, die ganze Skala der Empfindungen, von den ſtillſten feinſten Schwingungen der Gemütsbewegung angefangen bis zum lauteſten herriſchen Pathos.

Wie ein Menſch ausſieht, wenn er ſeine Lieben betrachtet, ob es denen gut oder ſchlecht geht — das iſt die Stimmung des Grabreliefs von der Schwelle des Jahrhunderts an. Und der Blick des Kriegers, verzerrte Wut des Unterworfenen, Frohblick des Siegers, wilde Erregung des Kämpfenden — das iſt das Pathos der Kampfdarſtellungen auf Frieſen ſo= wohl wie in der Freiſkulptur. Geht man eine Reihe der ſchönen attiſchen Grabreliefs durch, die heute im National= Muſeum zu Athen vereinigt ſind, ſo fühlt man, was es mit dieſem neuen Empfinden auf ſich hat. Es genügt nun nicht mehr, das Bild des Verſtorbenen oder der Verſtorbenen vor die Augen der Nachwelt hinzuſtellen, in all ſeiner ruhigen idealiſierten Schönheit, ſondern es kommt jetzt darauf an, das Gefühl darzuſtellen, das die Tatſache des Verluſtes hervor= ruft. Manchmal iſt es nur eine ganz allgemein gehaltene, ganz leiſe Wehmut, die über ſolchen Genrebildern vom Bei=

einanderſein lieber Perſonen liegt, nur das Trauliche, nur ganz zart angedeutet. Bisweilen aber ſieht man auch den Schmerz des Zurückbleibenden, die Trauer eines Dieners über den Verluſt ſeines geliebten Herrn, den Schmerz eines alten Vaters über den Tod des in ſeiner Jugendſchöne hinweggerafften Sohnes. Haltung, Stellung und Gebärde drücken das aus, nicht zum wenigſten aber auch das Mienenſpiel, der kummer-volle, verſchleierte Blick der Augen — ſo, wie Sokrates es gefordert hatte.

PRAXITELISCHES UND SKOPASISCHES

Der unvergleichliche Meiſter in der Wiedergabe der ſeeliſchen Empfindung iſt Praxiteles. Wenn Sokrates gefragt hatte, ob man nicht denn auch das darſtellen könne, wie der Ausdruck der Seele am gewinnendſten ſei, wie ſie Sehnſucht und Liebe erwecke — ſo hatte er damit die Melodie angezeigt, die Praxiteles in allen möglichen Variationen ſpielt, Sehnſucht und Liebe, Träumen ins Weite, Holdheit, ſeliges Sichvergeſſen und ſüßes Hindämmern, kurz, die bezaubernden Ruhezuſtände der Seele ſchildert er, die paſſiven Gefühle. Wir haben im Hermes von Olympia ‹Abb. 156. 157› wenigſtens e i n ſicheres, wenn auch im Altertum nicht ſehr berühmtes Original einer männ-lichen Figur von ſeiner Hand, und im Aphroditekopf von Petworth ‹Abb. 159. 160› wenigſtens ein Beiſpiel ſeiner Kunſt, die Schönheit der Frau zu verherrlichen und zu beſeelen. Der Hermes, der da den kleinen Dionyſosknaben auf dem Arm trägt und ihm die Traube ſpielend hinhält, ſchaut weder den Knaben an noch die Traube, ſondern träumt vor ſich hin, ganz hingegeben ſeinen ſchweifenden Gedanken. Er lächelt wohl ein wenig, aber ſein Lächeln ſteht kaum noch in Be-ziehung zu ſeiner Tätigkeit, die geiſtige Stimmung, die über

der Gruppe liegt, ist nur eben angeschlagen, nicht ganz ausgedeutet, nicht erschöpft, es bleibt immer noch eine Frage offen, ein letztes Geheimnis. Jener liebliche Zug, der ihm um den Mund spielt, jenes Verklärte, Zärtliche im Blick der selig verschwommenen Augen drücken ein Bewußtsein aus, das trotz aller Verträumtheit dennoch nicht mit sich allein ist, das sich an uns, den Beschauer wendet, das uns auffordert, teilzunehmen an seinem Gefühl: Sehnsucht und Liebe werden erweckt. Vergleicht man diese Art von Ausdruck mit jener Stimmung, die über dem Idolino liegt, so begreift man mit einem Schlage, eine wie große Rolle jetzt das Innenleben des Menschen spielt. Dort die letzte, ausgeglichenste Harmonie des Sichtbaren, geadelt durch einen feinen Wohlklang im Rhythmus der Linien, zart und unendlich keusch. Hier dagegen die geistige und seelische Stimmung als dominierende Melodie, eine schwelgendes Sichgenießen in der Melodie, neben dem die Harmonie fast zur Begleitung wird. Es ist schwer, sich solchem Zauber zu entziehen, auch wenn man weiß oder fühlt, daß diese Wirkung beabsichtigt ist. Nimmt man dann vollends den Aphroditekopf, der doch dem Praxiteles auf alle Fälle sehr nahe steht, so weiß man ganz klar, was es mit dieser neuen seelischen Erotik auf sich hat. Die weibliche Holdheit ist hier mit einer Zärtlichkeit Erscheinung geworden, die vorher kaum einer geahnt und empfunden hat. Nichts Herbes ist hier mehr zu spüren, so wie es etwa noch im Original des berühmten Hygieiakopfes aus dem Thermenmuseum lebt, alles ist Süßigkeit und erweckt Sehnsucht und Liebe. Und noch die thronende Demeter von Knidos (Abb. 154. 155), die auch dem Praxitelischen Kreise nicht allzu fern ist, hat dieses im guten Sinne des Wortes Sentimentale, eine wahrhaft bezaubernde Gewalt des stillen edlen Gefühls. Hätten wir alle Werke des Praxiteles in Originalen, die uns durch Kopien vertraut sind —

wir würden eine Welt seligster glücklicher Geschöpfe kennen, die auch uns heute noch das Leben in einer schöneren Gestalt vorspiegeln müßten. Hier liegt eine andere Art von Idealismus vor, als wir ihn aus der Idealität des hohen Stiles kennen, sicherlich ein Idealismus geringerer Art, aber vielleicht darum menschlicher, und man bekommt Hochachtung vor einer Kunst, die dergleichen Idealwelt schaffen konnte in einer Zeit, in der das Leben längst alles andere als edel und fein geworden war, in der äußere und innere Kultur sonst überall einen erschreckenden Verfall aufweisen.

Praxiteles hat, soweit wir wissen, seine Psychologie vornehmlich der einen Seite des Empfindungslebens zugewandt, nur den passiven stillen Gefühlen. Die Aktivität der Seelenkräfte hat ihn kaum beschäftigt. Der Meister in der Lösung dieser Probleme war Skopas, sein etwas älterer Zeitgenosse. Was wir von ihm kennen oder was ihm und seiner Richtung zugeschrieben wird, sind Äußerungen eines stürmischen, hocherregten Temperaments. Die wenigen erhaltenen Köpfe aus dem Tempelgiebel zu Tegea, in dem die kalydonische Eberjagd dargestellt war ⟨Abb. 130⟩, ein Apollokopf vom Mausoleum zu Halikarnaß ⟨Abb. 141⟩, der Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis ⟨Abb. 140⟩, die Säulentrommel aus Ephesus ⟨Abb. 150. 151⟩, einige Grabreliefs in Athen ⟨Abb. 138 und 139⟩ und besonders der dominierende Stil in den Relieffriesen vom Mausoleum geben uns eine Vorstellung seines Wesens, das vor allem eins sucht: Dramatik. Überall, ob in der figurenreichen Darstellung einer Kampfszene oder ob in dem pathetischen Aufblick eines Frauenantlitzes, ob in einem nur noch in Fragmenten erhaltenen Männerkopfe aus einer Eberjagdgruppe, oder ob in einer Grabstele mit dem ruhigen Zusammensein von Vater, Sohn und Diener — überall fühlt man hinter den Formen eine feurige Erregung, die Gewalt

der ſeeliſchen Empfindung. Wir haben keine Statue von ihm
und möchten gerne wiſſen, wie dieſe Köpfe, die wir uns nur
in ſtarken Drehungen und gefühlvollen Neigungen auf den
Körpern denken können, nun wirklich im Zuſammenhang mit
der Geſtalt ausgeſehen haben. Aber auch wenn wir uns
hierfür auf die rekonſtruierende Phantaſie beſchränken müſſen,
ſoviel iſt ſicher, daß die ſokratiſche Forderung in Skopas reſt=
los erfüllt war.

Sie war nicht zu erfüllen ohne ein gewiſſes Opfer: Bei
Skopas wie Praxiteles ſetzt der Prozeß der Formauflöſung,
die Sprengung des rein Plaſtiſchen, leiſe ein. Die Skulptur
wird maleriſcher und illuſioniſtiſcher, das Plaſtiſche weicher, das
Gleichgewicht zwiſchen Form und Seelenausdruck wird ein
wenig geſtört, ganz wenig nur; man hat bei einem ſo voll=
endeten Werk wie dem Hermes von Olympia doch manch=
mal ein wenig das Gefühl, über die Kunſt, die hier am Werke
war, ſei eine leiſe Ermattung gekommen, vor lauter Natur=
nähe, relativ geſprochen, ſei das begeiſternd Schöpferiſche zeit=
weiſe ein wenig in den Hintergrund getreten.

WEIBLICHES

Die Betonung des Empfindungslebens auf der einen, und der
neue, etwas weiche Stil der Plaſtik auf der anderen Seite mögen
zuſammengewirkt haben, um dem weiblichen Körper neben dem
männlichen nun auch ſein volles Daſeinsrecht in der Kunſt zu
verſchaffen. Es gibt aus dem 5. Jahrhundert ſehr wenige
nackte weibliche Figuren, die Niobide der Banca Commer=
ciale ‹Abb. 86›, die Bronzeſtatuette eines badenden Mädchens
‹Abb. 107. 108› und die nur in Kopie erhaltene Venus vom Es=
quilin ſind faſt die einzigen Werke, nach denen wir uns unſere An=
ſchauung von der Darſtellung des weiblichen Aktes bilden. Die

nackte Frau war für die klaſſiſche Epoche kein Hauptthema geweſen, der weibliche Körper mußte dieſen Künſtlern, im Ver=
gleich zu dem männlichen, unvollkommener erſcheinen, weil ihm die ſtrenge Ordnung der Teile und die ſcharfen Gliederungen fehlen, die zur Schaubarkeit von ſo hervorragender Bedeutung ſind. Das Baumeiſterliche, die Struktur im menſchlichen Orga=
nismus, iſt am weiblichen Akt nicht ſo ſichtbar wie am männ=
lichen, und ſein Rhythmus iſt undeutlicher. Jetzt aber, wo man gerade das Weiche, das Verfließen der Übergänge und das Zitternde der Flächen ſucht, tritt man mit ganz anderen Augen vor den weiblichen Akt. Erſt das 4. Jahrhundert hat die ihm eigene ſpezifiſch weibliche Schönheit entdeckt; daß auch hierbei das Erwecken von Sehnſucht und Liebe ſeine Rolle geſpielt hat, mag ſtillſchweigend angenommen werden, wenn dies im Leben auch natürlich nichts Neues war. —

Das Zurücktreten der männlichen Einzelgeſtalt, das ſich nun im 4. Jahrhundert bemerkbar macht, läßt ſich aber aus dieſem neuen Intereſſe allein nicht genügend erklären. Äußere Gründe müſſen hinzugekommen ſein. Ob nun das langſame Verfallen des Agonalen, des Sports, hierbei den Hauptgrund abgibt, oder eine vielleicht hiermit und mit ſozialen Umwäl=
zungen, ſowie mit allgemeinen Dekadenzerſcheinungen zu=
ſammenhängende Verſchlechterung der Raſſe, iſt noch nicht feſtgeſtellt. Es genügt, darauf hinzuweiſen, daß für den Bild=
hauer der jugendliche Athlet nicht mehr das ausſchließlich körperliche Ideal war. Was dem Beſchauer von Praxitiles' Hermes zunächſt etwas unangenehm vorkommt, geht gewiß auf Rechnung dieſer Eigentümlichkeit — die Weichheit des nicht in andauernder Abhärtung und ſtetiger Arbeit geſtählten Körpers hat tatſächlich in dieſer Plaſtik etwas Verſtimmendes. Wenn man dieſen Körper des Hermes anſieht, hat man das Gefühl, als mangle ihm die »Kalokagathia«, jene höchſte Ver=

vollkommnung und Ausbildung aller ihm gegebenen Fähigkeiten. Wieweit man hierbei von einer Ermattung, nicht nur der Lebensstärke, sondern auch der künstlerischen Größe reden will, hängt von dem Standpunkt ab, den man einnimmt. In dem Augenblick, wo man sich zur reinen Musik bekennt, wird man hier bei aller Schönheit doch eine gewisse Schwäche konstatieren.

ILLUSION UND REALISMUS

Wie weit neben den hier kurz charakterisierten neuen Bestrebungen nun im 4. Jahrhundert auch eine neue realistische Richtung hergegangen ist, läßt sich vor den erhaltenen Werken einstweilen schwer entscheiden. Der Tenor der praxitelischen sowohl als auch der skopasischen Kunst erscheint uns noch vorwiegend idealistisch, und die größere Natürlichkeit, die wir an den Werken des 4. Jahrhunderts wahrnehmen, dürfte eher das Resultat eines Strebens nach stärkerer Illusion sein. Wohl wird uns von einem im Anfang des Jahrhunderts schaffenden Künstler Demetrios von Alopeke berichtet, daß er in der getreuen Wiedergabe realistischer Einzelheiten in der Menschengestalt exzelliert habe und sich nicht scheute, alle Zufälligkeiten, wie Runzeln und Warzen im Gesicht, genau nachzubilden. Seine Arbeiten müssen hierdurch in einem schreienden Gegensatz zu allem damals Üblichen gestanden haben: Ein Künstler also, der die Wiedergabe des in der Natur sogenannten Häßlichen zu seiner Hauptaufgabe machte. Selbst wenn die diesbezüglichen Nachrichten buchstäblich und nicht relativ zu nehmen sind, wenn es also schon im Anfang des 4. Jahrhunderts Statuen oder Büsten gab, die so aussahen wie etwa gewisse Florentiner Porträte vom Ende des 15. Jahrhunderts — einen wirklich maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der Gesamtplastik haben der-

artige Erſcheinungen doch wohl nicht erlangt, auch auf dem Gebiete des Porträts nicht, auf dem im Gegenteil der Stil der attiſchen Grabreliefs noch lange beſtimmend blieb. Und ſelbſt wenn auch ein Werk von ſo abſchreckender Häßlichkeit, wie der ruhende Fauſtkämpfer im Thermenmuſeum zu Rom nicht in die helleniſtiſche Zeit, ſondern in eben dieſe Epoche des Realismus vom Anfang des 4. Jahrhunderts gehören ſollte – wie neuerdings nicht ohne ſchwerwiegende Gründe vermutet wurde –, auch ſolche Dinge bleiben Ausnahme und haben wohl als vereinzelte Vorläufererſcheinungen Bedeutung, ſpielen aber im Geſamtbild jener Zeit keine allzu große Rolle. Den Zeitgenoſſen wird damals ein ſo relativ ſcharf charakteriſiertes Werk wie der Negerkopf aus Kyrene (Abb. 128) wahrſcheinlich auch ſchon ein ganz ungewönliches Maß von Realismus oder Naturalismus, wie man es nennen will, bedeutet haben. Die Fortſchritte in der Kunſt individuellen Charakteriſierens erſcheinen den Mitlebenden ſtets bedeutender, als ſie dem aus größerer Diſtanz Blickenden vorkommen, für den, wegen ſeines entfernteren Standpunkts, die gemeinſamen Merkmale deutlicher ſprechen als die unterſcheidenden.

Daß die Plaſtik im allgemeinen aber ſtärker geworden iſt in der Erweckung der Illuſion, iſt nicht zu leugnen und geht ſchon aus dem über die Veränderung des plaſtiſchen Stiles Geſagten deutlich hervor. »Die Dinge zu geben, nicht wie ſie ſind, ſondern wie ſie zu ſein ſcheinen« – dieſes Prinzip, für deſſen Erfinder ſich fälſchlich Lyſippos hielt, wird jetzt natürlich ſtärker (ſicher unter Einfluß der Malerei, in der die räumliche Illuſion am Ende des 5. Jahrhunderts erreicht iſt), und arbeitet mit anderen Mitteln als etwa die Kunſt der Olympiaſkulpturen. Eine Kunſt, die ſich zum Ziel ſetzt, das äußerlich und innerlich bewegte Leben darzuſtellen, kommt ganz von ſelbſt zu einem höheren Grade von Illuſion, als eine, die das

Ruhige will. Man kann diesen Fortschritt sehr gut beobachten in der Veränderung der Gewandbehandlung.

Das künstlerische Problem, die Rolle von Figur und Gewand in Einklang miteinander zu bringen, wird ernsthaft in Angriff genommen von den Bildhauern der Olympiaskulpturen. Vorher hatte das Gewand gegenüber dem Körper entweder eine zu große oder eine zu geringe Bedeutung gehabt. Eine zu große beispielsweise in den Mädchenstatuen auf der Akropolis ⟨Abb. 15⟩, eine zu geringe auf den Metopen von Selinunt ⟨Abb. 60⟩. In den Kampfgruppen aus dem Olympiagiebel dagegen wird das Bestreben deutlich, hier einen Ausgleich zu finden, die Kleider der geraubten Mädchen verdecken die Körper nicht mehr, sind aber auch nicht mehr so unselbständig in ihrer Wirkung, wie es noch auf der selinuntischen Zeusmetope der Fall ist. Die befriedigendste Lösung dieser Aufgabe scheinen die im Original nicht erhaltenen Amazonenfiguren von Polyklet und seinen Zeitgenossen gebracht zu haben, daneben einige der besten Gestalten aus den Parthenongiebeln, den Parthenonmetopen und dem Nereidenmonument von Xanthos. Doch handelt es sich ja in diesen Fällen nicht um eigentliche reine Gewandfiguren, nicht um Körper, die von oben bis unten bekleidet sind. Um von der Nike des Paionios zu schweigen, die, ebenso wie die Nereiden und die mit ihnen verwandte Nikefigur vom Parthenon, ein besonderes Thema behandelt, seien als einzige vollgültige Beispiele die Karyatiden vom Erechtheion herangezogen. Hier ist wirklich von einem Ausgleich die Rede. Hier fühlt man den Körper durch die Gewandung hindurch, ohne daß diese zu dünn wirkt. Doch blieb die Entwicklung nur einen Augenblick bei dem hier gefundenen Gleichgewicht stehen, schon der nächste Schritt, etwa die Venusfigur des Alkamenes, betont ausdrücklich die Oberherrschaft des Körpers ⟨im Sinne der Nereiden⟩; die Eirene=

figur des Kephisodot neigt nach dem anderen Extrem, im Sinne der Tauschwestern, bei denen das Gewand entschieden zuviel dekoratives Eigenleben besitzt. Zwischen den gleichen Polen schwankt nun die Kunst des beginnenden 4. Jahrhunderts hin und her, wie man bei der Betrachtung der Skulpturen aus Epidauros beobachtet. Gegenüber diesen Erscheinungen bietet nun die zweite Hochblüte eine neue Lösung. Auf einigen der attischen Grabreliefs ⟨Abb. 172⟩ und in der Frauenfigur von der Säulentrommel aus Ephesos ⟨Abb. 151. 151⟩ sind Gestalt und Gewand wirklich so zusammenempfunden, daß man keinen Zwiespalt mehr merkt, ähnlich so wie bei den Karyatiden vom Erechtheion. Auch die besten Tanagrafiguren, die eine Rückstrahlung von praxitelischer Kunst erhalten haben, sind ihnen hierin gleichzusetzen.

Die Art, wie die Menschen ihre Kleider tragen, ist nun natürlicher und ungezwungener, die Künstler haben eingehender studiert, auf welchen Faktoren die Einheit von Körper und Gewand beruht – weil sie der Bewegung der Oberfläche tiefer nachgegangen sind. Daher der Eindruck der größeren Freiheit und Leichtigkeit. Es ist aber nicht so, als ob hier ein schärferer Realismus am Werke sei. Natürlich wirkt das berühmte Gewandstück beim Hermes von Olympia auf uns stofflicher, wenn man es isoliert betrachtet, stofflicher, als etwa die Gewänder der Tauschwestern, isoliert betrachtet. Aber die stoffliche Beschaffenheit dieses Mantels als solche hat Praxiteles nun nicht ein ganz besonderes stoffliches Interesse abgenötigt und ihn zu einem speziellen Studium gereizt, sondern der Grad von Illusion, den er dem menschlichen Körper verlieh, mußte er – so wie der Künstler der Tauschwestern – auch dem Gewande geben, aus Gründen seiner künstlerischen Gesamtanschauung. Man braucht deshalb noch nicht von Realismus zu reden. Praxiteles wie der Künstler jener Giebelfiguren

haben beide nur genau ſo viel Realität gegeben, wie ihr Stil und ihr aus dieſem reſultierendes Illuſionsbedürfnis vertrug. Deshalb ſteht man ſich bei dem Willen zur Erkenntnis der künſtleriſchen Probleme im Licht, wenn man den ſtofflichen Gegebenheiten allzu ſehr nachgeht. Gerade auf dieſem Gebiete ſind die Dinge ungeheuer relativ und bedingt.

In dieſem Zuſammenhange iſt noch einmal auf das Porträt zurückzukommen, als jenes Gebiet, das ſcheinbar am meiſten Realismus erfordert. Daß das Bildnis im 5. Jahrhundert eine ganz untergeordnete Rolle ſpielt, iſt nicht zu beſtreiten. Bildniſſe nach dem Leben werden durchaus zu den ſeltenſten Vorkommniſſen gehört zu haben, bis auf Perikles herunter. Deſſen uns in einer Kopie bekanntes Porträt von Kreſilas ſcheint, dem ganzen Kunſtcharakter jener Epoche entſprechend, ſehr wenig individuelle Züge enthalten zu haben und doch im weſentlichen eine idealiſtiſche Bildung geweſen zu ſein. Die ſtarke Verwandtſchaft mit zahlloſen Männerköpfen auf den attiſchen Grabreliefs wenigſtens macht dies wahrſcheinlich. Hier iſt nun aber im Laufe des 4. Jahrhunderts ein Wandel eingetreten, allerdings ein langſamer Wandel. Die Gabe des ſcharfen Charakteriſierens gegenüber dem Individuum äußert ſich nur ſehr leiſe. Wie die Statue des Sophokles ausgeſehen hat, die ihm nach ſeinem Tode ſein Sohn ſetzte, wiſſen wir nicht. Aber wenn wir noch in dem Sophokles des Lateran, der vielleicht ein Original aus der Mitte des 4. Jahrhunderts wiedergibt, ein ſehr idealiſiertes und über die Wirklichkeit hinaus durchgeiſtigtes Bildnis vor uns haben, wenn wir dann daneben, vielleicht derſelben Zeit entſtammend, den ſchon ſchärfer charakteriſierten Platon des Silanion betrachten und dann die Repliken der Sokratesbüſte anſehen, die doch wohl ſicher unter dem Einfluß ſeines ſehr karikierten literariſchen Selbſtbildniſſes entſtanden ſind, ſo ſehen wir, wie ſelbſt auf dieſem Gebiet der Realismus

ſehr ſchwere Kämpfe um ſeine Exiſtenz ausführen mußte, in
einer Zeit, in der ſich im Leben eine unideale Geſinnung und
ein wahrer Individualitätsfanatismus überall breitmachten. Bis
zu einer ſchlichten, einfachen Wirklichheitskunſt iſt es auch auf
dieſem Gebiete noch ein weiter Weg.

HÖHEPUNKTE

So wie für die entwickelte Kunſt des 5. Jahrhunderts der
Skulpturenſchmuck des Parthenon auf der Burg zu Athen
die große zuſammenfaſſende Aufgabe bedeutete, ſo ſtellt für
die Kunſt der zweiten Blütezeit die Plaſtik am Mauſoleum zu
Halikarnaß in gewiſſer Weiſe die Summe des damals Ge=
leiſteten dar. An dieſem bald nach der Mitte des Jahrhunderts
geſchaffenen Monument waren die bedeutendſten der damals
lebenden Bildhauer in Reliefs und Freiſkulpturen tätig, Skopas,
Timotheos, Bryaxis und Leochares. Natürlich ſind auch hier
an dieſem Rieſenwerke, wie am Parthenon, verſchiedene Rich=
tungen und verſchiedenſtes Können tätig, und die Einzel=
leiſtungen unterſcheiden ſich nach ihrer Qualität bedeutend
untereinander. Die erhaltenen Freiſkulpturen auf die ge=
nannten Künſtler zu verteilen, iſt noch nicht in jedem Fall
gelungen. Nur bei dem Fragment einer Reiterfigur iſt die
Zuweiſung an Timotheos oder ſein Atelier durch Vergleich
mit den Skulpturen aus Epidauros einigermaßen geſichert.
Und wenn man andere ſchöne Fragmente, wie etwa den auf=
ſchauenden Kopf ‹Abb. 141› wegen ihrer Vortrefflichkeit dem
Skopas geben möchte, ſo hat man damit wenigſtens die lite=
rariſche Tradition für ſich, nach der Skopas von den genannten
vier Künſtlern unbedingt der bedeutendſte war. Wie es ſich
aber mit der einzigen erhaltenen ganzen Figur, dem ſogenannten
Mauſolus ‹Abb. 142› verhält, iſt immer noch dunkel. Wir

wiſſen zwar, daß die Quadriga, die den Bau krönte und in der Mauſolus mit ſeiner Frau Artemiſia geſtanden haben ſoll, von dem Architekten Pythis herrührte. Doch es iſt ganz unſicher, daß der bärtige Mann, den wir Mauſolus nennen, wirklich einſt in dieſer Quadriga ſtand, es iſt ſogar nicht einmal wahrſcheinlich, und wir müſſen ihn vielmehr einen Unbekannten nennen und können ihm keinen der genannten Künſtler zuſchreiben; was an ſich nicht weiter zu beklagen iſt, da die Statue als Kunſtwerk einen nur mittelmäßigen Wert beſitzt. Wenn aber dieſer bärtige, ruhig daſtehende Mann auch wirklich eine Porträtfigur iſt, ſo lernen wir aus dieſer Tatſache nur, was wir auch ſonſt ſchon wiſſen, daß im Bildnis um die Mitte des 4. Jahrhunderts die Charakteriſierung noch ſehr zurückhaltend war, und daß, an offiziellen Grabmälern wenigſtens, das idealiſierende Moment durchaus ſein Recht verlangte. Dieſer Halbbarbar ſieht, abgeſehen von der Tracht ſeines Bartes und ſeiner Haare, doch noch ſehr viel attiſcher aus, als in ſpäterer, beſonders in helleniſtiſcher Zeit, ſolche Aſiaten auszuſehen pflegen.

So iſt für uns die Großplaſtik des 4. Jahrhunderts, die an dieſem Mauſoleum ihre monumentalſte Aufgabe gefunden haben dürfte, ſo gut wie verloren. Dagegen gibt uns die erhaltene Reliefſkulptur, dieſe Frieſe mit Amazonenkämpfen (Abb. 143) und Wagenrennen (Abb. 148) eine klare Vorſtellung von der Höhe der damaligen Kunſt. Seit wenigen Jahren wiſſen wir nun auch (dank der abſchließenden Arbeit von Wolters und Sieveking) die Arbeit der vier genannten Künſtler und ihrer Ateliers voneinander zu ſcheiden. Der durchaus bedeutendſte iſt auch hier Skopas (Abb. 144. 145). Was ihn vor ſeinen Mitarbeitern auszeichnet, iſt vor allem die Herausarbeitung des künſtleriſch dramatiſchen Momentes. Alles dient bei ihm vornehmlich dieſem Zweck, alles nimmt in gleichem

Sinne teil an der jedesmaligen Handlung, jede Figur hat genau ihre Rolle angewieſen bekommen in dem dramatiſchen Geſamt= verkehr der Perſonen, und noch wo er Augenblicksbilder gibt, wie etwa die berühmte, rittlings auf einem Pferd hockende Amazone, ordnet er auch dieſe Erfindung ſeinem Haupt= ſchema unter. Seine Kraft und ſein Reichtum in der Vor= ſtellung der Situation im Ganzen und im Einzelnen iſt ſo groß, daß er ſtets friſch, ſtets neu wirkt. Doch drängt er ſich damit nicht vor, die Klarheit der Kompoſition beherrſcht alles Detail. Leochares ⟨Abb. 148⟩ ſteht ihm an Energie des gegenſtändlich Dramatiſchen nicht nach. Auch er iſt feurig und gewaltſam, und der Furor, mit dem ſeine Kämpfer auf ein= ander losgehen und ſich gelegentlich in einzelnen Knäueln zu= ſammenballen, iſt nicht minder hinreißend. Aber ſeine Dramatik iſt nicht immer von jener letzten künſtleriſchen Klarheit, die Skopas beſitzt. Oft verwickelt er ſich in der Kompoſition, das Gleichgewicht der Linien und Maſſen iſt nicht immer her= geſtellt, manchmal wird er unharmoniſch und brüllt, wo Skopas ſchreit. Auch iſt er nicht ſo gewiſſenhaft wie jener, die Pro= portionen der einzelnen Geſtalten kümmern ihn wenig, er läßt ſeine Krieger Schritte machen, die ein Menſch nie tun könnte, und er reckt ſeine Körper derartig aus, daß ſie zu zerreißen drohen. Er iſt weniger natürlich als Skopas. In gewiſſem künſtleriſchen Abſtand von dieſen beiden ſtehen Timotheos ⟨Abb. 143⟩ und Bryaxis ⟨Abb. 146⟩. Timotheos ſcheint von Haus aus keine ſehr originelle Natur geweſen zu ſein, ſondern eher ein höchſt geſchmackvoller Künſtler in dekorativen Auf= gaben, dabei in der Ausführung beſonders geſchickt. Da ihm die Erfindungsgabe, wie ſie Leochares hat, fehlt, ſchwingt er ſich nicht zu ſolchem Pathos und ſolcher Dramatik auf, manch= iſt er nicht einmal ſehr lebhaft. Seine Geſtalten, die einem ein wenig konventionell vorkommen, haben kein Feuer und

wirken oft lahm. Dafür aber gelingt ihm die rein dekorative Seite seiner Aufgabe sehr gut, er weiß, von weitem gesehen, die Fläche geschickt zu füllen und, im ornamentalen Sinne, auch zu beleben. Bryaxis endlich ist gleichfalls sehr begabt für die Flächenkomposition, zugleich aber ist er lebhaft in der Behandlung des Dramatischen, hierin sichtlich unter Skopas' Einfluß. Doch fehlt ihm dessen hinreißende Natürlichkeit, ihm ist nicht die Fühlbarmachung der dramatischen Situation allein maßgebend, sondern er will im Einzelnen gefallen; die Gestalten seiner Kämpfer und Kämpferinnen sind darauf bedacht, daß ihre Pose immer wirkungsvoll bleibe; sie geben sich ein Air.

Selbstverständlich haben die Meister die ganzen Reliefs nicht eigenhändig gearbeitet, sondern sehr viel Gehilfen hinzugezogen, und der Unterschied in der Ausführung mag in manchem Falle hierauf zurückzuführen sein. Wie groß die Differenzen in der Qualität sind, lehrt eine Platte, die sicher nicht am Mausoleum angebracht war, sondern eher von einem für Einzelbetrachtung bestimmten Monument stammt (Abb. 149). Sie zeigt den Stil des Bryaxis, ist aber besser gearbeitet als die Mausoleumsreliefs, die ihm zugeschrieben werden; vielleicht hat man es hier einmal mit einem Original der Meisterhand zu tun.

Die Reliefkunst, die uns am Mausoleum von Halikarnaß entgegentritt, unterscheidet sich von der des klassischen Jahrhunderts ziemlich stark. Nicht nur durch alle jene Züge, die auch der Rundplastik dieser zweiten Blütezeit eigen sind, durch das freiere Pathos und die größere Bewegung im Ganzen wie im Einzelnen, durch Flüssigkeit des Vortrags und Weichheit der Behandlung, sondern auch durch eigene Stilmerkmale. Die Komposition ist eindeutiger. Wer zwischen den Säulen des Parthenon steht und den Panathenäenfries anschaut und sich dabei den ursprünglichen bunten Zustand im Geiste rekonstruiert,

diese Wirkung der hellen Figurenreihen vor dem blauen Reliefgrund, der kommt zu dem Gedanken, daß hier von plastischer Wirkung eigentlich kaum die Rede gewesen sein kann. Dieses flache, nur durch diffuses und stark reflektiertes Licht beleuchtete Relief kann, angesichts der großen Höhe, in der es angebracht ist, nur die Bedeutung eines farbigen Schmuckbandes gehabt haben, bei dem jedes feinere plastische Detail dem Auge rettungslos verloren gegangen sein muß. Dazu ist auch die Anordnung, diese endlose Aufreihung schreitender und sich fortbewegender Gestalten, vollkommen ungeeignet, es fehlen ihr absichtlich die scharfen Gliederungen, das Zusammenfassen in große Hauptgruppen. Der Rhythmus ist der eines farbigen Ornamentstreifens. Aus diesem Grunde ist der Panathenäenfries auch in Griechenland selbst nicht schulbildend geworden für die Ausgestaltung der Reliefkunst. Der nächste Schritt auf diesem Gebiete, die Friese vom Apollotempel zu Phigalia (Abb. 116. 117), bietet auch sofort etwas Neues. Hier sind die großen Gliederungen und die Aufteilungen in Einzelgruppen, zurückgreifend auf jene Kunststufe, die uns die delphischen Friese verdeutlichen. Auf diesem Wege gehen nun die Künstler der Reliefs vom Mausoleum weiter. Sie sind konsequenter. Die einzelnen Gruppen werden lockerer auseinandergezogen, die Häufung und Ballung der Figuren hintereinander wird jetzt vermieden, zwischen den einzelnen Gestalten bleibt mehr Zwischenraum und die Gestalten selber werden runder und plastischer herausgearbeitet, so, wie es auf den Zweifigurenbildern der Parthenonmetopen, den Dreifigurenkompositionen der Olympiametopen und den Metopen aus Delphi in streng plastischer Weise üblich gewesen war. Diese Übertragung des plastischen Prinzips auf das Reliefband, im Zusammenhang mit der klaren deutlichen Bildanordnung, ist das wesentliche. Das Gleichgewicht zwischen Zeichnung und

Rundplaſtik iſt hier gefunden. Noch fühlt man das Walten des ſtrengen Stilgeſetzes, daß die Reliefebenen, die ſichtbaren und die unſichtbaren, parallel hintereinander liegen müſſen, ohne daß doch der Zwang ſtörend oder befangen wirkt. Noch iſt man vom »Reliefbild«, dieſem Greuelgeſchöpf helleniſtiſcher Erfindung, weit entfernt, die äſthetiſchen Grenzen zwiſchen Plaſtik und Malerei werden noch nicht überſchritten, bei aller Freiheit im Einzelnen, wie etwa der vollkommenen Ausnützung der Schräganſicht. Von dieſem Standpunkt aus gegeſehen, bedeuten die Frieſe vom Mauſoleum zu Halikarnaß einen Höhepunkt der Reliefbildnerei: Daß hierzu für das Einzelne mannigfache Vorſtufen in den Grabreliefs ſowohl wie in den Weihreliefs vorliegen, iſt ſelbſtverſtändlich und bedarf keiner weiteren Erwähnung. — Bei Aufgaben, die ein geringeres Maß von Monumentalität verlangten, wie etwa bei den für Nahſicht berechneten Sarkophagen, konnte man ohne Schaden noch bei dem alten Typus der voll gedrängten Reliefkompoſition beharren. Das hervorragende Prunkſtück dieſer Richtung iſt der ſogenannte Alexanderſarkophag in Konſtantinopel ⟨Abb. 170—173⟩ mit ſeinen bei aller Erregtheit und allem Reichtum doch ſo überſichtlich geordneten Szenen.

LYSIPPISCHES

Der dritte große Hauptmeiſter des vierten Jahrhunderts neben Skopas und Praxiteles iſt Lyſippos. Er hat 1500 Werke geſchaffen. Erhalten iſt uns kein einziges im Original, und ſo ſind wir für die Kenntnis ſeines Stiles auf die Sprache ſeiner Kopien angewieſen, vor allem die der Kopie des Schabers, des »Apoxyomenos« in Rom im Vatikan, die nach ſeiner berühmten Bronzeſtatue gefertigt wurde. Wenn das Neue, das Skopas und Praxiteles in die Skulptur gebracht haben,

nicht zum geringſten Teil auf der Betonung geiſtiger und ſeeliſcher Elemente beruhte, ſo ſcheint dagegen Lyſippos in ſeiner Kunſt der Menſchendarſtellung auf das alte athletiſche Ideal des 5. Jahrhunderts zurückgegriffen und es zu neuem Anſehen gebracht zu haben — wie er ſich denn ja auch ſelber als einen Schüler des Polyklet bezeichnet hat. Aber trotzdem iſt er doch durchaus ein Kind ſeines Jahrhunderts. Auch er ſucht nicht die Ruhe, ſondern das Bewegte, und man hat oft ſeinen Apoxyomenos mit dem Speerträger des Polyklet verglichen. Dieſer in einer Ruheſtellung tätige junge Athlet des Lyſippos iſt bewegter und lebendiger als der Speerträger. Nicht nur wegen ſeiner ſchlankeren, leichteren Proportionen, nicht nur wegen des reicheren Lebens der Oberfläche und der Modellierung, ſondern auch wegen ſeines ſtatiſchen Aufbaus. Auch er ſcheint, wie der Hermes von Olympia, ſich leicht in den Hüften hin und her zu wiegen, aber außerdem iſt noch die ganze Figur in Unruhe; ſie iſt ſo, mit ſolcher Verlegung des Schwerpunktes nach vorn, geſtellt, daß dieſer Menſch, um nicht umzufallen, im nächſten Augenblick einen Schritt machen muß. Das iſt die höchſte körperliche Aktivität, die bei einer ruhend gedachten Figur denkbar iſt, und das zeugt von einer ganz tiefgehenden Durcharbeitung der eigentlich plaſtiſchen Probleme, die eben nur möglich war bei einem, der wieder von der Herrlichkeit des menſchlichen Körpers neu ergriffen war und der Athletik erhöhte Aufmerkſamkeit zuwandte. Und nur aus dieſem Grunde iſt es zu erklären, daß Lyſippos auch der eigentliche Schöpfer der vollkommen befreiten Rundfigur wurde. Wohl iſt auch dies bei ihm nicht etwas unbedingt Neues. Auch die Meiſter aus der Mitte des Jahrhunderts waren nicht rein von der Bild- oder Reliefvorſtellung ausgegangen, auch ſie hatten bisweilen ſehr ſtark die Tiefendimenſion berückſichtigt. Aber den letzten entſcheidenden Schritt

5*

hat bei der Standfigur doch erſt Lyſipp getan. Sein Apoxyomenos macht mit der Haltung und der Bewegung ſeiner Arme ſowohl wie mit dem Sichbewegenmüſſen des ganzen Körpers die Tiefenvorſtellung zwingend fühlbar, dieſe Geſtalt nutzt den ſie umgebenden Luftraum wirklich nach allen Richtungen aus. Dieſer Fortſchritt iſt unzweifelhaft dem neuen ausſchließlichen körperlichen Intereſſe am Körper zu verdanken ⟨wenn dies anders überhaupt ein Grund zum Verdanken iſt⟩, das Streben nach Bewegung um jeden Preis, das in der ganzen Zeit liegt, und das erneute Studium der Körpermechanik haben dieſes Reſultat erreicht.

Ob der Torſo des ruhenden, aus Valladolid ſtammenden Herakles, der vor kurzem für das Metropolitan-Muſeum in New York erworben wurde ⟨Abb. 165. 166⟩, nun direkt oder indirekt im Zuſammenhang mit lyſippiſcher Kunſt ſteht, ein Werk von einer derartigen Herausſtellung rein körperlich-plaſtiſcher Probleme zeigt, in welcher Weiſe Lyſipp die Plaſtik ſeiner Zeit befruchtet hat. Vielleicht war die künſtleriſche Tat des Lyſippos nicht frei von bewußter Reaktion gegen die dominierenden Tendenzen ſeiner Zeit; hat er doch ſeine Stellung in der Kunſtgeſchichte reflektierend ſelbſt hiſtoriſch zu faſſen geſucht, mit jenem Hinweis auf Polyklet und mit jenem Irrtum von ſeiner Erfindung des Illuſionismus in der Plaſtik. Aber auf alle Fälle iſt dies dann eine ſchöpferiſche Reaktion.

Es iſt nicht verwunderlich, daß in einem an bedeutenden Talenten und an Kunſtbedarf ſo reichen Jahrhundert die verſchiedenen, nebeneinander hergehenden Richtungen ſich oft kreuzen und gar verſchmelzen, und ſo iſt es nicht leicht oder manchmal im Einzelfall ſogar nicht möglich, auseinanderzuhalten, wo Skopaſiſches aufhört und Praxiteliſches beginnt und an welchem Punkte und bis zu welchem Grade dann noch lyſippiſcher Einfluß hinzukommt. Die Vergleichung zweier in London

befindlicher Köpfe, von denen der eine ⟨Abb. 158⟩ praxite=
liſche, der andere lyſippiſche Züge aufweiſt, iſt in dieſer Hin=
ſicht ebenſo intereſſant wie ſchwierig. Und an eine im ur=
ſprünglichen Zuſtand ⟨mit dem erhaltenen übergreifenden Arm⟩
ſo reizvolle und hochbedeutende Schöpfung, wie ſie das Mäd=
chen von Anzio ⟨Abb. 168. 169⟩ darſtellt, knüpfen ſich eine
ganze Reihe kunſthiſtoriſcher Probleme. Im Aufbau, in dieſer
ſo ruhig daſtehenden und zugleich ſo fein und momentan be=
wegten Haltung glaubt man Lyſippiſches zu ſpüren, aber
daneben auch hierin, ebenſo wie im Kopf, einen Nachklang
von Leochares, der das Original des Apollo von Belvedere
geſchaffen hat; und dann wieder iſt das Wirkſamwerden praxi=
teliſcher Züge nicht ganz zu leugnen. Aber ſeltſam, ſo viele
von verſchiedenen Seiten herkommende Züge hier auch ver=
vereinigt ſind, die Statue iſt dennoch kein eklektiſches Werk,
ſondern eine aus einem Guß entſtandene Schöpfung, Linie,
Maſſe und Modellierung gehen in ſchlichter Einfachheit auf.
Die Kunſt iſt damals noch kräftig und ſelbſtſchöpferiſch. Der
Individualismus, der, gegenüber dem 5. Jahrhundert, doch
ziemlich ausgeprägt iſt, hält noch Maß und das wirklich Pro=
duktive iſt noch Gemeingut der Schaffenden, wie in allen
anderen glücklichen Epochen auch. So kann man auch den Meiſter
des aufſchauenden Frauenkopfes in Alexandria ⟨Abb. 177⟩ nicht
genau bezeichnen, ſondern man muß ſich mit der Feſtſtellung
begnügen, daß hier ein Nachklang von ſkopaſiſcher Kunſt vor=
liegt; und auch, wenn unſere Kenntnis von der Kunſtgeſchichte
des 4. Jahrhunderts ſich einſtmals erweitern und vertiefen ſollte
– auch die Nike von Samothrake ⟨Abb. 174. 175⟩ wird aus
dieſem Zuſammenhang mit der zweiten Hochblüte nicht heraus=
zulöſen ſein. Das große Pathos der Niobidengruppe hat hier
in einem jüngeren, an der Schwelle des neuen Jahrhunderts
ſtehenden Meiſter weitergewirkt und ihn zu einer ſelbſtändigen

großen Leiſtung befähigt. Ruhe in der Erregtheit, Leben und Bewegung im Stehen, Gleichgewicht in der Rollenverteilung zwiſchen Körper und Gewand, Einklang im Zuſammenſpiel von Funktionsausdruck und monumentaler Dekoration: Wenn alles dies in einem Werk ſich vereinigt findet, das noch nicht ein= mal der notoriſchen Hochblüte ſelbſt angehört, ſondern erſt ein Nachklang von dieſer iſt, ſo können wir uns eine annähernde Vorſtellung davon machen, wie großartig nun erſt die Haupt= werke dieſes Stils geweſen ſein müſſen — eine Vorſtellung, für deren künſtleriſches Teil wir die Sprache der Kopien lieber erſt gar nicht befragen. —

HELLENISTISCHES

Große Originalſkulpturen des 3. Jahrhunderts, alſo aus dem Anfang der helleniſtiſchen Epoche, kennen wir faſt gar nicht. Wir dürfen aber annehmen, daß die Plaſtik einſtweilen in den bisherigen Bahnen weiterging und das Erbe des 4. Jahrhunderts verwaltete und ausbaute. Die neuen Probleme und die neuen Prinzipien, welche die Weltſtellung der grie= chiſchen Kultur ſchließlich zeitigte, ſind natürlich nicht gleich zur Klarheit und zur Wirkung gekommen, ſondern es dauerte damit annähernd ein ganzes Säkulum. Erſt in dem Schaffen der pergameniſchen und der anderen gleichzeitigen Schulen haben wir es mit wirklich großer helleniſtiſcher Kunſt zu tun. Als die griechiſche Kultur nach Alexander ſich in den neuen halbbarbariſchen Reichen feſtſetzte und weiterbildete, brauchte ſie Zeit und Ruhe, um ſich auf ihre große neue Rolle zu be= ſinnen. Unterdeſſen war das vorhandene Erbe noch reich und fruchtbar genug, um ohne förmlichen Bruch auch in neuer Umgebung weiter zu exiſtieren. Schon die Nike von Samo= thrake gehört ja, äußerlich genommen, in dieſe neue Welt,

ohne daß man es ihr anmerkt. Die jüngeren Meiſter aus der lyſippiſchen und halikarnaſſiſchen Schule wanderten in die neuen Länder und an die jungen Höfe, deren Herren das Vorhandenſein einer blühenden Kunſt ſicher freudig begrüßt haben. Wie hier die Dinge im einzelnen liegen, wiſſen wir nicht genau. Von der Nike kennen wir den Meiſter nicht. Aber von der helleniſtiſchen Kunſt in Ägypten ahnen wir doch heute wenigſtens ſo viel, daß wir ſkopaſiſche Hinterlaſſenſchaft in Werken wie etwa dem Frauenkopf in Alexandria ⟨Abb. 177⟩ wahrzunehmen glauben und des weiteren Spuren dafür haben, daß hier der Mauſoleummeiſter Bryaxis eine richtunggebende Tätigkeit entfaltet habe. Für die Geſamtentwicklung in dieſer Epoche ſind wir jedoch ausſchließlich auf das enge Gebiet der Porträtbildnerei angewieſen. Hier haben wir wenigſtens einige Originalarbeiten.

Im Laufe des 3. Jahrhunderts entwickelt ſich die Kunſt des individuellen Charakteriſierens, die vorher nur zaghaft und gleichſam nur in ganz akuten Fällen ⟨Sokrates⟩ aufgetreten war, zu immer größerer Schärfe und Eindringlichkeit. Auch das idealiſierte und heroiſierte Bildnis am Grabmal, wie etwa das der Königin Amaſtris ⟨Abb. 176⟩, wird hiervon ſtärker in Mitleidenſchaft gezogen, als es vorher der Fall geweſen war. Der ſogenannte Mauſolus noch zeigte nur wenige individuelle Züge, bei ihm beſchränkte ſich die Charakteriſtik auf das Alleräußerlichſte. Der Künſtler aber, der dieſe merkwürdige Perſönlichkeit der Barbarenkönigin darſtellte, iſt tiefer in die Seele dieſes Individuums eingedrungen, trotz aller Idealiſierung, die er einer heroiſierten Toten ſchuldig war. Beſonders in der Bildung der Augen und des Mundes lebt etwas von leidenſchaftlicher großer Empfindung, das auch dann noch individuell anmutet, wenn man den pathetiſchen Charakter der ganzen damaligen Kunſt berückſichtigt. Gewiß iſt dies noch kein Porträt aus dem

wirklichen Leben, nur auf objektiver Beobachtung des Einzelfalles beruhend. Danach war ja die ganze Aufgabe nicht angetan. Aber doch iſt hier der Wille am Werk, mehr zu geben als ein bloßes Standesporträt.

Auf dem Boden einer echten Wirklichkeitskunſt aber ſteht der Künſtler, der die Statuette des Philoſophen Hermarchos ⟨Abb. 180⟩ machte. Die Abſichten des Heroiſierens und des Idealiſierens fielen hier weg, der Künſtler wollte wiedergeben, was er ſah oder was er im Leben oft geſehen hatte. Die Haltung der im Oberteil zu ſchweren Geſtalt mit ihrem etwas wackeligen Daſtehen, die Bildung und der Ausdruck des Geſichts, dieſes ſprechend lebendigen geiſtig=ſinnlichen Antlitzes, das in vollſter Aktion begriffen iſt, dies alles iſt ſo wiedergegeben, daß man nicht nur den Eindruck hat, hier ſtehe ein typiſcher Vertreter ſeines Standes, ſondern dieſer Hermarch habe nun tatſächlich ſo ausgeſehen, hiernach habe man dieſen breitſchulterigen, dicknackigen, dünnbeinigen Herrn aus der Schar ſeiner Genoſſen heraus erkennen können. Es iſt bezeichnend, daß man dieſe realiſtiſche Kunſt zuerſt angewandt findet an Privatperſonen, und tatſächlich hat ſich die Porträtbildnerei an der Darſtellung von Philoſophenköpfen zu höchſter Unbekümmertheit und ſchlichteſter Naturtreue entwickelt. Was ſie bei Königen und Feldherren noch nicht wagte, durfte ſie ſich bei Bürgern erlauben, und ein derart unerſchrockener Realismus, wie ihn der Künſtler der ſogenannten Lyſimache äußerte, wäre beim Bildnis einer auch alten Königin wohl verboten geweſen, dieſe Darſtellung der charaktervollen Häßlichkeit. Später, im Verlaufe der Entwicklung, hat dann dieſe Art auch vor hohen Staatsperſonen nicht Halt gemacht. Der energiſche König Euthydemos von Baktrien ⟨Abb. 185⟩ hat ſich nicht geſcheut, ſich in ſeiner ganzen brutalen Bauernhäßlichkeit darſtellen zu laſſen, mit ſeiner Grobheit und mit all

ſeinen Furchen und Warzen, Runzeln und Rillen, in dem von den Stürmen eines Soldatenlebens durchpflügten Geſicht. Vielleicht war er auch ſtolz darauf — wie Cromwell, der dem Porträtmaler ſeine Arbeit nicht abnehmen wollte, wenn nicht jede Warze getreulich verzeichnet wäre. Das Maß von Realismus in der Wiedergabe aller dem Individuum eigenen Einzelzüge, das hier erreicht iſt, läßt ſich nicht gut überbieten. Aber trotzdem kann man hier doch nicht von einer nur kleinlichen oder gar niedrigen Auffaſſung reden. Trotz allem bleibt doch der Geſamteindruck einer geſchloſſenen machtvollen Erſcheinung durchaus dominierend. Es iſt ein Gleichgewicht vorhanden von Äußerlichem und Innerlichem, der Realismus des Einzelnen geht nicht ſo weit, daß darunter das geiſtig Bedeutungsvolle zu leiden hätte. Daß bei Königsbildniſſen die Auffaſſung gelegentlich eine befohlene war, daß die Künſtler, auch wenn ſie über ein weitgehendes realiſtiſches Können verfügten, dieſes nicht immer anwenden durften, dafür bietet ein in Pergamon gefundener und für das Porträt Attalos' I., mit größerer Berechtigung aber wohl für Seleukos Nikatot in Anſpruch genommener Kopf ein lehrreiches Beiſpiel (Abb. 181. 182). Der Kopf exiſtiert in zwei verſchiedenen Zuſtänden. Der erſte ſtellt ein ziemlich ſcharf individuell charakteriſiertes Bildnis nach dem Leben dar, der zweite, bei dem ein reicherer Haarkranz aufgeſetzt und im Geſicht eine glättende Umarbeitung vorgenommen wurde, dagegen ein Idealporträt derſelben Perſönlichkeit. Wahrſcheinlich iſt, wie geſagt, der Dargeſtellte nicht Attalos, ſondern vielmehr Seleukos Nikator; dann gehört die Arbeit in das erſte Viertel des 3. Jahrhunderts, alſo ungefähr in die gleiche Zeit mit dem Amaſtriskopf und auch mit dem Original des uns in einer bekannten Kopie erhaltenen Demoſthenes. Man ſieht hieran, wie in der auf die Alexanderzeit folgenden Epoche die idealiſierende Richtung mit der ſcharf charakteriſierenden im Kampfe

liegt. Ein Teil des künſtleriſchen Programms für das helle=
niſtiſche Porträt iſt darin ausgeſprochen. Beides geht im weiteren
Verlaufe immer nebeneinander her, manchmal ſondern ſich die
Gegenſätze, manchmal durchdringen ſie ſich, und gerade dies
macht den Reichtum und die Geſundheit der Zeit aus. Der
Boden für eine echte Wirklichkeitskunſt iſt gewonnen. Daher
auch der große merkwürdige, etwas dualiſtiſche Reiz von
einigen Schöpfungen, die vorwiegend ideal konzipiert ſind, wie
etwa in dem ägyptiſch=helleniſtiſchen Porträt der zweiten Berenike
(Abb. 183. 184), die in all ihrer verklärten Feinheit und bei all
ihrer kühlen Diſtanz doch den wunderbaren Hauch des Lebens
beſitzt. Allzuviel Pſychologie könnte bei dieſer Perſönlichkeit
als Indiskretion erſcheinen. So gibt der Künſtler im weſent=
lichen das Repräſentative wieder, aber nur gleichſam in einer
Maske. Das tieferliegende, unverwüſtlich Lebendige wird da=
hinter mit um ſo größerem Zauber fühlbar.

Was die Plaſtik der entwickelten helleniſtiſchen Epoche von
der Skulptur der vorhergehenden Jahrhunderte weſentlich unter=
ſcheidet, iſt neben dem der ganzen Zeit eigenen Zug ins
Koloſſale ein gewiſſer Mangel an Naivität der Anſchauung.
Das Studium des menſchlichen Körpers war durch die Fort=
ſchritte der Naturwiſſenſchaft auf eine neue Baſis geſtellt worden,
die Wiſſenſchaft der Anatomie, ſeit Ariſtoteles neu begründet,
gewann ſtarken Einfluß auf das Schaffen der Bildhauer. In
den anatomiſchen Schulen, die an einzelnen Univerſitäten
blühten, hatte man begonnen, Leichen methodiſch zu ſezieren
und die Muskeln des Körpers von innen heraus zu ſtudieren,
nicht nur ihre Lage und Anordnung im Innern, ſondern auch
ihr Verhalten in der Bewegung, ihre Mechanik und die Wir=
kungen ihrer Funktionen auf die Oberfläche des Körpers.
Wenn Sokrates in ſeinem Geſpräch mit dem Bildhauer Kleiton
als bekannt hinſtellt, daß die Plaſtiker natürlich wüßten, wie

ſich die Teile des menſchlichen Leibes heben und ſenken, ſtrecken und ſpannen, dehnen und erſchlaffen, ſo hatte er ſelbſtverſtänd= lich nur als Künſtler geredet. Tatſächlich haben die Bild= hauer ſeiner und der vorhergehenden Epoche alle dieſe Er= ſcheinungen beobachtet, aber nur mit dem Auge oder höchſtens noch mit der meſſenden und taſtenden Hand, nur von außen her. Sie hatten dieſes ſtudiert, ſoweit es für die Erſcheinung des Lebens in Frage kommt, ſoweit man das im Leben, in der Paläſtra etwa, ſehen konnte und zu ſehen pflegte. Nicht mehr. Jetzt aber, wo die Wiſſenſchaft ins Innere des menſchlichen Or= ganismus vorgedrungen war und ſich mit dem toten Körper be= ſchäftigte, bekam auch die Kunſt einen Teil dieſes neuen Wiſſens ab. Es hat ihr nicht viel genützt, ſondern etwas geſchadet. Die holde Unbekümmertheit gegenüber der Erſcheinung, die naive Freude an der Schönheit, ward durch dieſe Kenntniſſe be= einträchtigt. Der Sinn für das Große, Zuſammenfaſſende in der Wirkung geht einſtweilen etwas verloren, die Künſtler befaſſen ſich zu viel mit der Darſtellung der einzelnen Muskel, ſie betonen dieſe und ihre rein mechaniſchen Funktionen zu ſehr und laſſen ſich zu weit auf das kleine Geteil ein. So wird die Modellierung beſonders der männlichen Statuen un= ruhig und zuſammenhanglos, das Leben der Oberfläche geht über lauter Einzelaktion verloren und es fehlt die Friſche der Natur. Selbſt in einem Originalwerk, wie dem urſprünglich zu einer Reiterkampfgruppe gehörenden Galliertorſo aus Delos ⟨Abb. 198⟩ hat man den Eindruck von allzuviel Anatomie, das Muskelwerk ſpielt bei dieſer ſtarken Geſamtaktion des Körpers eine zu grelle Rolle; und auch in dem Original, das uns der borgheſiſche Fechter in einer Kopie vor Augen führt, wird es danach kaum anders geweſen ſein. Durch dieſes ſtarke anatomiſche Intereſſe erklärt es ſich auch, daß nun mit ſo einſeitiger Vorliebe äußerſte Kraftanſpannung und Kraft=

entladung zum Hauptthema plaſtiſcher Werke gemacht werden. Es wird ein Aufwand von Muskelarbeit geleiſtet, der oft in heftigem Mißverhältnis zu dem Maß an innerem Pathos ſteht. Wenn die Porträtbildnerei von der neuen Kunſt des Mimiſchen eine Befruchtung erfahren hatte, die Statuarik hatte unter der neuen Art der Ausdrucksſtudie zu leiden. Auch die hiermit im Zuſammenhang ſtehende Jagd nach neuen intereſſanten Motiven iſt manchmal peinlich und etwas aufdringlich, und wenn man bei der berühmten Laokoongruppe ‹Abb. 206. 207› eigentlich auch nicht, wie ſo oft, ſagen kann, »viel Lärm um nichts«, ſie iſt darum doch nicht groß, im Gegenteil, man merkt, wie hier mit aller Gewalt eine plauſible Motivierung für ein formales Schauſtück geſucht wurde, eine Motivierung, die ganz äußerlich vielleicht genügen mag, innerlich aber doch über das Unechte der Empfindung nicht hinwegtäuſchen kann. Man darf die uns aus dieſer Gruppe anrufende Sentimentalität nicht mit den großen Gefühlsäußerungen von Werken aus dem 4. Jahrhundert verwechſeln. Hier iſt kein Pathos, ſondern nur Pathologiſches, das Zurſchauſtellen von innerlich ſchlecht begriffenen körperlichen Leiden und niedrigem Jammer, peinlich kontraſtierend mit dem aufgewendeten Muskelſpiel. Die flackerige, ganz auf formzerreißende Licht- und Schattenwirkung angelegte Detailbehandlung, wie etwa im Geſicht und auf der Bruſt, erhöht ihrerſeits nur den Eindruck der Schwächlichkeit. – Wie dagegen wahrer Todesſchmerz in der Kunſt ausſieht, lehrt ein Blick auf den Kopf des ſterbenden Perſers im Thermenmuſeum zu Rom ‹Abb. 197›. Auch hier Krampf und leidensvolle Verzerrung, aber mit höchſter Diskretion gegeben, ohne Grimaſſe und unter Beobachtung rein plaſtiſcher auf Formvorſtellung ausgehender Geſichtspunkte.

Vielleicht wird die Höhe ſolcher Leiſtung einem neuen

gegenständlichen Interesse verdankt, vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade die Darstellung eines Barbarenkopfes ein Werk von derartiger Bedeutung ist. Im Laufe des 3. Jahrhunderts scheint die Beobachtung und das Studium barbarischer Völkerstämme einen breiten Raum in der Wissenschaft und Kunst eingenommen zu haben, hervorgerufen oder unterstützt natürlich durch die Tatsache, daß die Griechen nun, wegen ihres dauernden Vordringens in den Orient, in ganz anderer Weise mit den Asiaten in Berührung kamen als bisher, und daß sie in dem Eindringen der Kelten wirklich einmal wieder ungebrochene Barbarenkraft zu sehen und zu spüren bekamen. Die Kunst, die einige ihrer Hauptzentren in dem vom Keltensturm besonders mitgenommenen Diadochenhöfen Kleinasiens, wie beispielsweise in Pergamon hatte, fand hier ein neues Thema, und es scheint nun so, als sei damit ihr auch eine neue Leistungsfähigkeit erwacht; als habe sie sich nun leidenschaftlich diesen neuen Ausdrucksmöglichkeiten zugewandt, froh, auf diese Weise von der in Muskelstudium und kalter Anatomisierung verflachten griechischen Athletendarstellung loszukommen. Natürlich haben sich ja die Dinge in Wirklichkeit nicht so vollzogen, sondern die Bestrebungen gehen auch hier, wie immer, ungesondert durcheinander. Der unangenehme Torso aus Delos (Abb. 198), der ja auch einen Gallier abbildet, lehrt das zur Genüge. Aber trotzdem scheint durch diese Barbarendarstellungen etwas frisches Blut in die Statuarik hineingekommen zu sein. Neben dem Meisterwerk des sterbenden Persers steht vollwertig der Gallierkopf aus Gizeh (Abb. 199), der doch wahrscheinlich auch zu einer ganzen Figur gehörte, und wenn wir uns diese Figur nach Maßgabe der in Kopie erhaltenen berühmten Galliergruppe oder des sterbenden Fechters vorstellen dürfen, muß auch dieses Werk eine sehr kraftvolle einheitliche Leistung gewesen sein.

In Epochen, in denen wiſſenſchaftliche Geſichtspunkte in der Kunſt eine Rolle ſpielen, pflegt es nicht auszubleiben, daß ſich neben den neuſchaffenden auch eine eklektiſche Richtung geltend macht, welche die Errungenſchaften früherer Zeiten verwertet. Die Werke aber, die wir vom helleniſtiſchen Eklektizismus haben, gehören nicht zu den ſchlechteſten Leiſtungen der Zeit. Mag auch eine Arbeit wie der Torſo vom Belvedere ⟨Abb. 204. 205⟩ nicht ohne den Vorgang des Lyſipp denkbar ſein und die Venus von Milo ⟨Abb. 200. 201⟩ und der ihr naheſtehende Mädchenkopf aus Chios ⟨Abb. 189⟩ und der aus Pergamon ⟨Abb. 187. 188⟩ nicht ohne die Exiſtenz praxiteliſcher und ſkopaſiſcher Geſchöpfe, wenn man es nicht wüßte, würde man es ihnen nicht anmerken. Die Venus von Milo iſt trotz gewiſſer Ungleichheiten im einzelnen als Ganzes genommen doch eine Äußerung eines durchaus reinen Kunſtwollens. Daß eklektiſche Epochen auch ſonſt gelegentlich blutvolle Schöpfungen hervorbringen, iſt bekannt. Ein Hinweis auf den Perſeus von Benvenuto Cellini ſei in dieſem Zuſammenhange geſtattet.

Wenn man bei der Betrachtung der helleniſtiſchen Statuenkunſt den Eindruck gewinnt, als ſei die Skulptur auf ihrem Hauptgebiet, der Schaffung der nackten Geſtalt, im Laufe der Zeit ein wenig müde und unfruchtbar geworden — im Relief und in der dekorativen Großplaſtik iſt dies nicht der Fall. Wir empfinden gegenüber den Frieſen von Halikarnaß noch nichts von dem Matterwerden, das ſich in der gleichzeitigen Statuarik ſchon gelegentlich bemerkbar machte; die alte Größe ſcheint ſich im Relief länger lebendig erhalten zu haben, als in der Rundplaſtik. Ähnlich im Hellenismus. Die großen Reliefs vom Zeusaltar zu Pergamon ⟨Abb. 190—196⟩, die koloſſalſte Leiſtung griechiſcher Skulptur, verraten noch nichts von der Schwäche der Zeit.

Trotzdem auch in ihnen die anatomische Richtung in der Darstellung des Menschenleibes zu ihrem vollen Rechte kommt, trotzdem auch hier manchmal mit dem größten nur denkbaren Kraftaufwand gearbeitet wird und das Pathos auch bisweilen sehr tumultarisch sich äußert, hier ist dennoch das Gleichgewicht der Wirkungen ungestört, die hinreißende Kraft dient auch einem hinreißenden Gegenstand, und der Reichtum der Motive geht Hand in Hand mit wirklich fruchtbarer Erfindungsgabe. Was in der Rundskulptur stören muß, verletzt im Relief nicht, weil hier die malerische Behandlung viel weitere Grenzen hat und weil auch die manchmal große Unruhe immer durch die architektonische Umgebung und durch das Zusammenfassende des Reliefgrundes gemildert wird. Gewiß sind auch in den einzelnen Teilen dieses Werkes starke Differenzen in der Qualität zu verzeichnen, wie sich das bei einer derart riesenhaften Aufgabe von selbst versteht. Und gewiß ist es an menschlicher und artistischer Vollendung nicht auf derselben Höhe wie etwa der Parthenonschmuck. Aber dennoch wird man Jakob Burckhardt in seinem Urteil über den Pergamonfries doch zustimmen wollen, wenn er sagt: »Es ist, als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen. Jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythos überhaupt darbot. . . . Im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten.«

Zwischen dem Altar von Pergamon und dem Laokoon, diesem etwas unvorteilhaften Schlußwort der griechischen Plastik, liegt rund ein Jahrhundert. Manches eindrucksvolle Kolossalwerk und manche feine Epigonen- und Eklektikerschöpfung (in der Art der genannten) ist im Laufe dieses Säkulums von

griechischen Künstlern noch geschaffen worden; und das Porträt scheint sich lange auf der Höhe gehalten zu haben. Aber etwas derart Großes, wie der Pergamenerfries, erstand dann nicht mehr, er ist tatsächlich die letzte monumentale Leistung der griechischen Skulptur, von der wir wissen.

TAFELN UND ERLÄUTERUNGEN

1. Apollofigur aus dem Heiligtum des Apollon Ptoios

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 10. — Jünglingsfigur. — Naxiſcher Marmor. Höhe: 1,30 m. Gefunden im Heiligtum des Apollon Ptoios in Böotien.

Dieſe Figur gehört zu der Gruppe der ſogenannten »Apollines«, deren bekannteſter Vertreter in Deutſchland der in Tenea bei Korinth gefundene Apollo von Tenea in der Münchener Glyptothek iſt. Der Typus war über die Inſeln des Ägäiſchen Meeres ſowohl wie über das griechiſche Feſtland verbreitet. Dieſe Statuen, die ſtellenweiſe auf Vorrat und nach kleinem Modell gearbeitet wurden, waren ſicher nicht alle Götterbilder, ſondern auch Grabfiguren, Athletenſtatuen und Weihgeſchenke. An einigen haben ſich Farbſpuren erhalten, was zu der Annahme berechtigt, daß die Körper in rotbraunem Ton bemalt waren.

Unſere Figur ſcheint etwas älter zu ſein als der Apollo von Tenea, ſie wird in der erſten Hälfte des 6. Jahrhunderts entſtanden ſein. Wegen ihres ſtark ägyptiſierenden Charakters ſuchte man ihre Heimat früher in Samos, doch dürfte ſie angeſichts ihrer nahen Verwandtſchaft mit der Sphinx der Naxier in Delphi eher naxiſch ſein.

Atheniſche Mitteilungen 1892, Seite 39.
W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 28, Seite 153.



1

2. Kopf einer Jünglingsstatue vom »Apollo«typus

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 15. Böotischer Marmor. Höhe vom Kinn bis zum Haaransatz 27 cm. Gefunden im Heiligtum des Apollon Ptoios in Böotien im Jahre 1885.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Kunstschule: Vielleicht attisch.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1886, T. V.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 35, Seite 161.



2

3. Herakles mit dem Triton ringend

Akropolismuſeum Nr. 36. — Giebelgruppe aus dem älteren Athenatempel auf der Akropolis (linke Giebelhälfte). — Hellgelblicher Kalkſtein. Länge des Erhaltenen: 2,44 m. Höhe: 60 cm.

Herakles ringt mit dem menſchenköpfigen, fiſchleibigen Meergreis Triton. Die Farben waren urſprünglich folgende: Körper des Herakles blaßrot. Der Fiſchleib ſtreifenweiſe abwechſelnd blau und rot, der Rand jeder einzelnen Schuppe war nicht bemalt, ſondern in der gelblichen Steinfarbe ſtehengelaſſen.

Wahrſcheinlich bildete dieſe Gruppe, deren urſprüngliche Länge etwa 4,25 m betrug, zuſammen mit der folgenden, dem Typhon, den Schmuck ein und desſelben Giebelfeldes. Die rechte Hälfte dieſes Giebels wäre dann ausgefüllt geweſen durch die ſogenannte

4. 5. »Typhon«gruppe

Akropolismuſeum Nr. 35. Hellgelblicher Kalkſtein. Länge des Erhaltenen: 3,40 m. Höhe der vorderſten Geſtalt: 79 cm. Dicke: ca. 40 cm.

Dreiköpfiger Dämon mit Flügeln und ineinandergeringelten Schlangenleibern, mit Schlangen vor der Bruſt, die von den Armen ausgingen. Die vorderſte Geſtalt ſtreckte die Rechte aus, in der Linken hält ſie einen Feuerbrand, die mittlere, flügellos, trug einen Vogel, die letzte ebenfalls. Die Gruppe iſt demnach wohl als Sturmdämon mit Feuer und windſchnellen Vögeln aufzufaſſen.



3



4

Urſprüngliche Bemalung: Fleiſchfarbe dunkelbraunrot; Bruſtwarzen braun. Der Kopf der mittleren Figur hat weißes (ſteinfarbenes) Haar und dunkelblauen Bart, die erſte und letzte hatten blaue Bärte und blaues Haar. Die Ränder der Augenlider und die Augenbrauen ſind ſchwarz, ebenſo die als vertiefte Halbkugel gegebene Pupille; die Iris grün. — An dem erhaltenen Flügel iſt der obere glatte Teil blau, die obere Reihe der Schwungfedern abwechſelnd weiß und rot, die untere abwechſelnd weiß und blau. — Schlangenleiber blau und rot geſtreift, Schuppenränder weiß. — Die Giebelmitte ward eingenommen von einem Baumſtamm, an dem wahrſcheinlich Gewand und Waffen des Herakles aufgehängt waren. In den Giebelgeiſa waren fliegende Störche in Ritztechnik eingezeichnet.

Eine andere, von Furtwängler vorgeſchlagene Reſtaurierung der Giebel beſtreitet, daß die Tritongruppe und der »Typhon« ein und demſelben Giebel angehören; ſie ſetzt die Statuen dreier ſitzender Gottheiten, die aber in viel kleinerem Maßſtab gegeben und anders ſtiliſiert ſind, in die Giebelmitte. Wie es ſcheint, ſteht dieſe Furtwänglerſche Hypotheſe ziemlich allein.

Entſtehungszeit: Erſte Hälfte des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Wiegand: Die Porosarchitektur der Akropolis zu Athen.

W. Lerman: Altgriechiſche Plaſtik, Seite 13.

Furtwängler: »Über die Kompoſition der Giebelgruppen« in »Ägina, das Heiligtum der Aphaia«. 1906.



5

6. Der Kalbträger

Akropolismuſeum Nr. 624. — Statue eines Mannes, der ein Kalb zum Opfer trägt. Weihgeſchenk eines gewiſſen ⟨B⟩ombos ⟨Kombos, Rhombos⟩, der in einer Inſchrift auf dem Sockel angibt, er habe hier ſein eigenes Bild geweiht. — Hymettiſcher Marmor. Sockel aus Kalkſtein. Höhe der Figur: 1,68 m. Gewand, Haar und Bart waren bemalt, die Augenſterne aus farbigen Steinen oder Glasfluß oder Metall eingeſetzt. Gefunden ſeit 1864 ſtückweiſe auf der Akropolis.

Entſtehungszeit: Zweites Viertel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Archäol. Zeitung 1864, Seite 169—73.



7. Der »Apollo« von Thera

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 8. —
Inselmarmor. Höhe: 1,24 m.
Der Kopf iſt ſeparat gearbeitet.
Gefunden in Thera 1836.

Entſtehungszeit: Etwa Mitte des
6. Jahrhunderts.

Athen. Mitteilungen 1878, Tafel VIII.
W. Déonna: Les Apollons Archaïques,
Nr. 129, Seite 227.



7

8. Die Sphinx von Spata

Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 28. — Figur einer Sphinx, wahrſcheinlich auf hohem ſäulenförmigen Sockel über einem Grabe aufgeſtellt; berechnet für Vorderanſicht, da die Rückſeite nicht ſorgfältig gearbeitet iſt. — Pariſcher Marmor. Höhe: 47 cm. Urſprünglich mit roten und grünen Federn bemalt; die Haare braun.

Entſtehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Joniſch=attiſch.

Atheniſche Mitteilungen 1879, Tafel V.



8

9. Die Perſeusmetope vom Tempel C in Selinunt

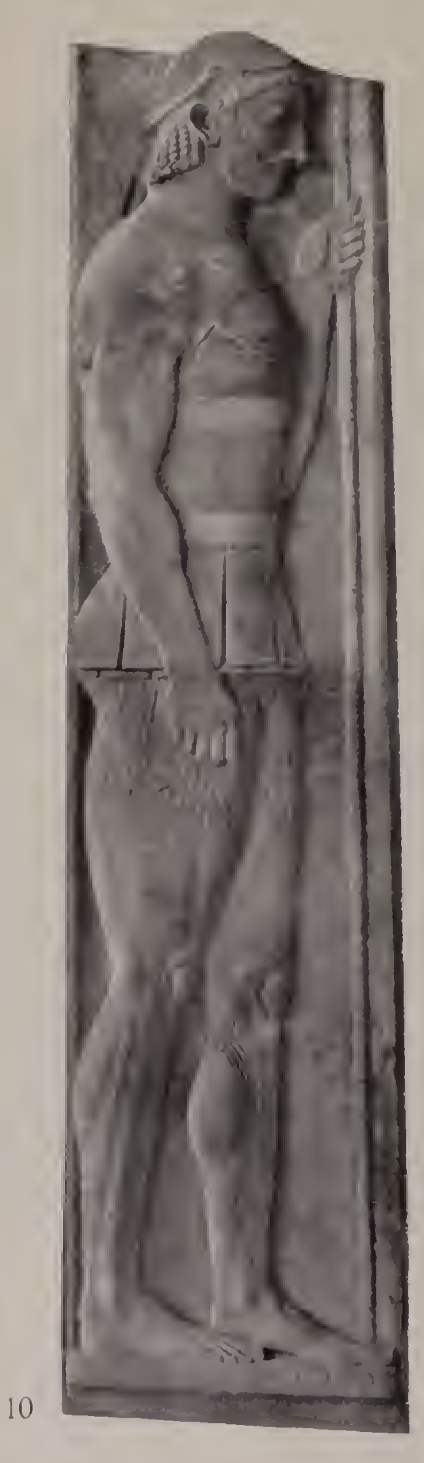
Muſeum zu Palermo. — Perſeus von Athena unterſtützt, tötet die Gorgo, aus deren Blut der Pegaſus entſteht. — Kalkſtein. 1,47 m hoch, 1,11 m breit. Bei der Auffindung waren Farbſpuren vorhanden.

Entſtehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt.



9



10

10. 11. Die Ariſtionſtele von Ariſtokles

Nationalmuſeum, Athen. — Grabſtele eines Kriegers, inſchriftlich auf dem Sockel als Stele des Ariſtion und als Werk des Ariſtokles bezeichnet. — Penteliſcher Marmor. Höhe: 2,40 m. Gefunden 1839 bei Velanidezza in Attika, auf einem Grabhügel.

11



Ursprüngliche Bemalung: Grund blaßrot, Haar, Bart, Lippen und Pupillen dunkelbraunrot. Helm und Panzer dunkelblau. Auf der rechten Schulter waren ein Löwenkopf und ein Stern aufgemalt. Der Helmbusch war in Metall eingesetzt.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch.

Staïs: Katalog des Nationalmuseums Nr. 29.
Conze: Grabreliefs, Nr. 2.

12. 13. Zwei Metopen vom Schatzhaus der Sikyonier in Delphi

Muſeum in Delphi. — Gelblicher, feinkörniger Kalkſtein. Gefunden 1894 in den Fundamenten des Schatzhauſes der Sikyonier zu Delphi.

Höhe der Europametope: 58 cm.
Breite: oben 88 cm, unten 66 cm.

Metope mit dem Eber: 55 cm hoch, 84 cm breit. Farben: Gewand der Europa weinrot.

Auf dem Reliefgrunde der Europametope ſieht man links oben Spuren, die einer Vogelfigur gehören können, auf der Metope mit dem kalydoniſchen Eber unterhalb und oberhalb Spuren der weggebrochenen Hunde.

Wie dieſe Metopen, die zuſammen mit noch drei anderen gefunden wurden, am Gebäude angebracht waren, iſt angeſichts ihrer verſchiedenen Größe unſicher, doch müſſen ſie metopenartig in der Architektur eingefalzt geweſen ſein. Die drei anderen Stücke ſtellen dar: 1. Das Schiff Argo, 2. Der Widder mit dem goldenen Vließ, 3. Der Rinderraub durch Kaſtor, Polydeukes und Idas.

Entſtehungszeit: Um die Mitte des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Wahrſcheinlich das (doriſche) Sikyon.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 187 ff. und 1896, Seite 657 ff.



12



13

14. Relief von der Nordſeite des Harpyienmonumentes von Xanthos

London, British Muſeum Nr. 94[2].
Inſelmarmor. Höhe: 1,04 m.
Breite: 2,28 m. Dicke: 2 cm.

Ein Krieger bringt einem thronenden Heros ſeinen Helm und ſeine Rüſtung. Die Harpyien ſind Vögel, welche die Seelen Verſtorbener wegtragen. Das Monument, das im Jahre 1838 von Fellow in Xanthos in Lykien gefunden wurde, iſt ein Grabmonument eines Lykiers. Die Reliefs, die es oben an allen vier Seiten ſchmücken, ſtellen dar, wie der heroiſierte Tote von Familien=mitgliedern verehrt wird.

Entſtehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Joniſch.

Rayet: Monument de L'Art, I, Tafel 16.
British Muſeum, Kat.=Nr. 94.



14

15. 16. Mädchenstatue von der Akropolis

Akropolismuseum Nr. 674. — Statue eines Mädchens — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 94 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis, vor der Westfront des Parthenon.

Ursprüngliche Bemalung: Diadem hell=blau und rot mit grünem Rande. Ohrring blau und rot. Untergewand dunkelgrün mit blauen Längsstreifen. Blaue Farb=spuren in den Öffnungen zwischen den Knöpfen des Ärmels. Obergewand rot, hellblau und grün. Überwurfsaum hell=blau und rot mit grünem Rande; Mittel=streif mit dreifach verschlungenem Mäander in Rot, Grün und Blau. Die Streublumen, die das Gewand musterten, waren rot, grün und blau. Augen braun, Haar dunkelbraunrot.
Die linke Hand faßte einen Gewandzipfel, die rechte war vorgestreckt und hielt ein Attribut, Blume, Vogel oder Frucht.

Entstehungszeit:
Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts.
Kunstschule: Jonisch = nesiotisch.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1889, Tafel XIII, Seite 145—147.



15



16

17. 18. 19. Gruppe eines Frauen=raubes aus dem Weſtgiebel des Tempels des Apollon Daphnephoros in Eretria

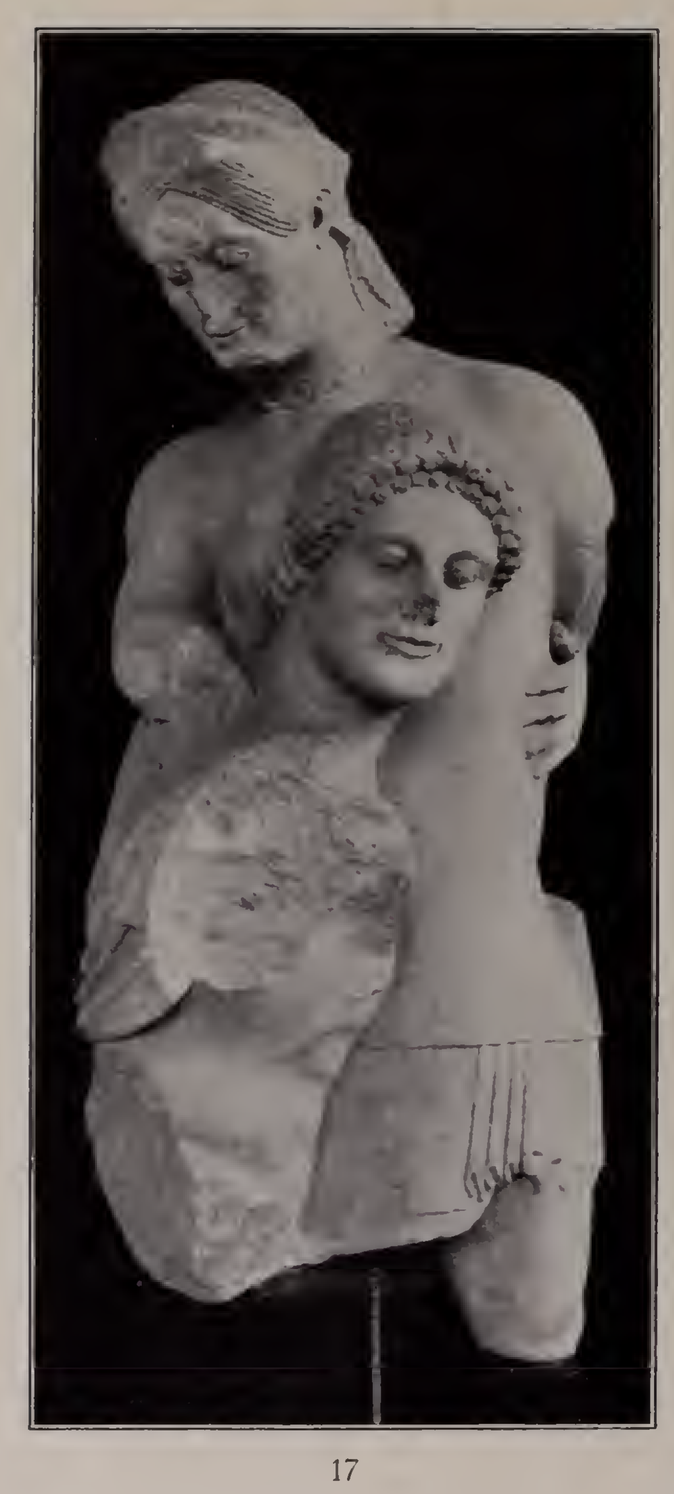
Muſeum in Chalkis. — Theſeus, die Antiope raubend. — Inſelmarmor. Höhe: 1,21 m. Gefunden in Eretria.

Theſeus, die geraubte Antiope mit der Linken umfaſſend, iſt im Begriff, den Wagen zu be=ſteigen; mit der Rechten faßte er wahrſcheinlich die Zügel. — In der Mitte des Giebels, aus dem die Gruppe ſtammt, ſtand Athena als Schutzgöttin.

Entſtehungszeit: Zweite Hälfte des 6. Jahr=hunderts. — Kunſtſchule: Joniſch = neſiotiſch.

Furtwängler: Äginawerk, Seite 321 ff.

Ich verdanke dieſe Photographie der Freund=lichkeit des Herrn Dr. Bartel in Bonn.





18





19

20. 21. Karyatide vom ſogenannten Schatzhaus der Knidier in Delphi

Muſeum in Delphi. Pariſcher Marmor. Höhe: 95 cm. Stückweiſe gefunden 1891 beim Knidierſchatzhauſe.

Die rechte Hand faßte einen Gewand=zipfel, die linke war leicht vorgeſtreckt wie bei den Mädchenſtatuen von der Akropolis in Athen. — Ergänzungen am Hals und am Polos. Das Relief auf dem Polos ſtellt laufende Frauen dar, das auf dem Kapitell Tierſzenen, Löwen, die Rinder überfallen.

Entſtehungszeit:
Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Joniſch = neſiotiſch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1891, Seite 617 ff.



20



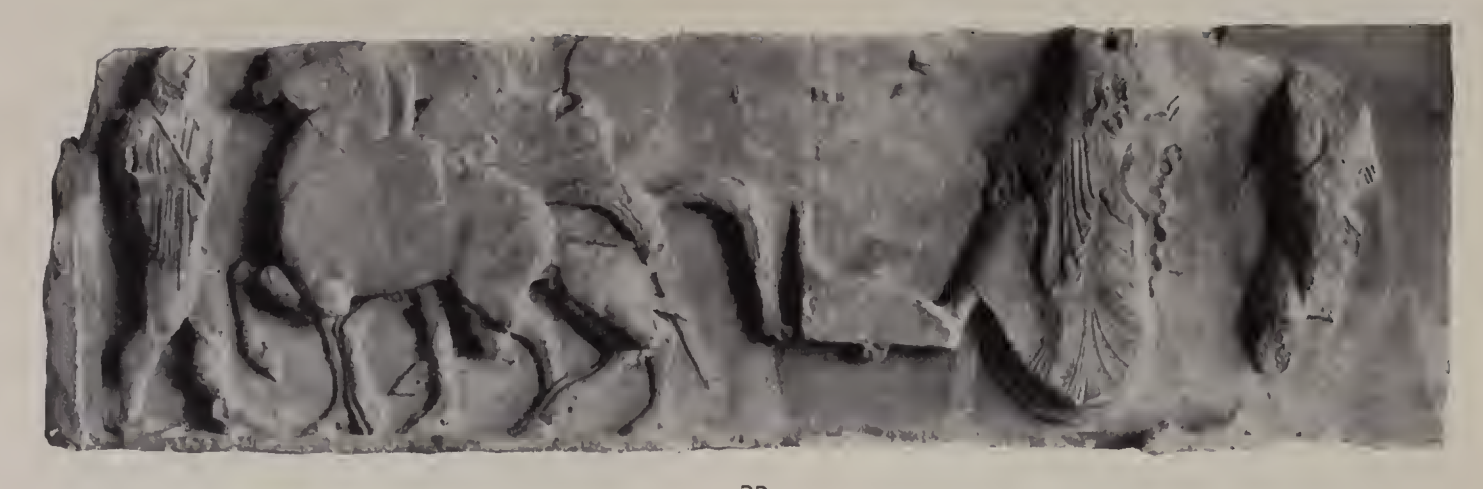
21

22. Reliefs vom Fries des ſogen. Knidierſchatzhauſes in Delphi

Muſeum zu Delphi. — Athena, einen mit Flügelpferden beſpannten Wagen beſteigend. Bei den Pferden ſteht Hermes, rechts ein Mann, ſo daß die Szene vielleicht die Einführung des Herakles in den Olymp darſtellt. — Inſelmarmor.
Höhe: 64—67 cm. Breite: 2,12 m.
Gefunden 1894 vor der Weſtſeite des ſogenannten Knidierſchatzhauſes.

Entſtehungszeit:
Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Joniſch = neſiotiſch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 188 ff.
»Fouilles de Delphes«, Tafel 21—23.



22

23. 24. 25. 26.
Reliefs vom Friese des sogenannten Knidierschatzhauses in Delphi

Museum zu Delphi.

23. 24. Kampf um die Leiche eines Gefallenen zwischen zwei Vierge-spannen. / Szene aus einer Schlacht zwischen Griechen und Trojanern.

Inselmarmor. Höhe: 64 cm. Breite: 3,07 m. Gefunden 1894 vor der Ostseite des soge-nannten Schatzhauses der Knidier.

Entstehungszeit:
Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.
Kunstschule: Jonisch-nesiotisch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 188 ff.



23



24

Reliefs vom Frieſe des ſogenannten Knidierſchatzhauſes in Delphi

Muſeum zu Delphi.

25. 26. Kybele und Herakles. / Apollo und Artemis im Gigantenkampf.

Inſelmarmor. Höhe: 64 cm. Breite: 2,39 m. Gefunden 1894 vor der Nordſeite des ſogenannten Schatzhauſes der Knidier.

Der Fries war urſprünglich bemalt: Grund blau, Haare rot. Details der Gewänder rot und blau. Waffen, Pferde, Wagen, Löwen blaugrün mit rotem Ornament.

Entſtehungszeit:
Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Joniſch-neſiotiſch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 188 ff.

»Fouilles de Delphes«, Farbentafel Nr. 21–23.



25



26

27. Torſo eines Jünglings

Akropolismuſeum Nr. 692. — Fragment einer Statue. Die Hände hielten Attribute oder Weihgaben. — Höhe: 1,37 m ⟨vermutliche Geſamthöhe⟩. Gefunden auf der Akropolis.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Joniſch-neſiotiſch.

Delbrück: Atheniſche Mitteilungen XXV, 1900, Seite 386 ff.



28. Jünglingskopf aus Cypern

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Rotbraun patinierter Kalkstein. Höhe: 16 cm. Gefunden in Cypern; einige Farbspuren.

Der Kopf gehört jener Periode der unselbständigen cyprischen Kunst an, in der eine griechisch-jonische Stilwelle die mesopotamischen und ägyptischen Einflüsse ablöste.

Entstehungszeit: Um 500.

Arndt: Ny Carlsberg-Glyptothek, Tafel IX.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit des Herrn Direktors Carl Jacobsen.



28

29. Athena im Kampfe mit einem Giganten

Akropolismuſeum Nr. 631. — Höhe: 2,12 m. Länge des Giganten: 2,20 m. Bruchſtück vom Körper 1882, der Kopf 1886 gefunden auf der Akropolis.

Am Oberſchenkel des Giganten, am Knie und über dem Fußgelenk ſehr vieles ergänzt, ebenſo am rechten Knie der Athena.

Urſprüngliche Bemalung: Haar der Athena rotbraun, ihr Gewand grün und rot, mäandergeſchmückt. Ägis lebhaft blau und rot bemalt, die Schuppen abwechſelnd blau, rot und ſteinfarbig. Die Schlangen der Ägis blau und rot geſtreift und punktiert. Helmſchmuck aus Metall eingeſetzt.

Mittelfigur aus dem peiſiſtratidiſchen Giebel des Athenatempels, des Marmorgiebels, durch den Peiſiſtratos den alten aus Poros gebauten Athenatempel verſchönern ließ. Die Zuſammenſetzung der Gruppe dieſes etwa zweiundeinhalb Meter hohen Giebels in der vorliegenden Geſtalt iſt nicht geſichert; Furtwänglers Rekonſtruktionsvorſchlag zieht ſie nach rechts ſo weit auseinander, daß die Figur der Athena nicht mehr vom Giganten überſchnitten wird. Die Giebelecken wurden durch kriechende Gigantenfiguren ausgefüllt.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Studniczka: Atheniſche Mitteilungen 1886, Seite 185—199.
Ephemeris archaeologiki 1883, Tafel IV. — Wiegand: Porosarchitektur.
Furtwängler: »Über die Kompoſition der Giebelgruppen« in »Ägina, das Heiligtum der Aphaia«. 1906.



29

30. Relief eines wagenbeſteigenden Mannes

Akropolismuſeum Nr. 1342. — Ein Mann beſteigt einen Wagen; von den Pferden ſind nur die Schwänze und Hinterbeine erhalten. — Pariſcher Marmor. Höhe: 1,21 m. Breite (mit Pferden): 1,18 m. Stückweiſe gefunden auf der Akropolis, wohl zuſammen mit dem wahrſcheinlich zugehörigen Fragment eines Hermes.

Früher hielt man die Figur für weiblich, dann hat man ſie als männlich erkannt. Hauſer hat auf Grund eines Vergleiches mit Vaſenbildern die Anſicht ver-treten, das Relief, das wahrſcheinlich von einem Fries ſtammt, ſtelle Apollo dar.

Entſtehungszeit: Drittes Viertel des 6. Jahr-hunderts. — Kunſtſchule: Joniſch-attiſch.

Hauſer: Jahrbuch des Kaiſerlich deutſchen archäologiſchen Inſtituts 1892.

Schöne: Archäologiſche Mitteilungen aus Griechenland, Tafel II, Nr. 4; Seite 25, Nr. 11.



30

31.

Jünglingskopf — der ſogen. Rayetſche Kopf

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen. — Kopf eines Jünglings, Fragment einer Statue. — Pariſcher Marmor. Höhe: 31,5 cm. Gefunden wahrſcheinlich in Athen. Ehemals im Beſitze von Rayet.

Urſprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot, Kontur des Augapfels mit dunkler Linie umriſſen.

Furtwängler glaubte, der Kopf gehöre wegen ſeiner dicken Ohren zur Grabſtatue eines Fauſtkämpfers. Graef äußerte die Anſicht, er ſtamme aus dem Marmorgiebel des alten, von Peiſiſtratos ausgebauten Athenatempels auf der Akropolis, deſſen Gigantengruppe er ſeinem Stil nach ſehr nahe ſteht.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Arndt: Die Glyptothek von Ny Carlsberg, Tafel I.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit des Herrn Direktors Carl Jacobſen.



31

32. Porträtkopf eines Mannes — der ſogenannte Sabouroffſche Kopf

Königliches Muſeum, Berlin, aus Sammlung Sabouroff. — Pariſcher Marmor. Höhe: 23 cm. Gefunden in Ägina oder Athen.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Furtwängler: Die Sammlung Sabouroff, Tafeln III und IV.



32

33. Kopf eines bärtigen Mannes — der ſogenannte Rampinſche Kopf

Louvre. — Kopf eines Mannes mit Eichenkranz. — Inſelmarmor. Höhe: 27 cm. Gefunden in Athen 1877. Seit 1896 im Louvre, aus der Sammlung Rampin.

Urſprüngliche Bemalung: Haar und Bart rot, Pupille ſchwarz, Iris rot, Augenbrauen ſchwarz oder rot, Lippen rot.

Im Scheitel Spuren des Vogelſtachels. Der Kopf war leicht nach links gewendet auf ſeiner Statue.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch, unter joniſchem Einfluß.

Lechat: Monument Piot, 1900, Tafel VII.



33

34. Charitenrelief

Akropolismuſeum Nr. 332. — Die Chariten tanzend, von Hermes geführt. — Penteliſcher Marmor. Höhe: 36 cm ⟨mit Giebel⟩. Breite: 43 cm. Dicke: 6 cm. Stückweiſe auf der Akropolis gefunden 1888 und 1889.

Urſprüngliche Bemalung: Grund blau. Haare: Hermes, der nackte Knabe, ſowie die letzten zwei Chariten rotbraun, die erſte Charite hellgelb. Gewänder: Die zweite Charite hellgelb mit violettem Band, die beiden anderen zinnober. Hermes ſafrangelb. Die Flöte, auf der Hermes ſpielt, war rot gemalt; ſeine Brauen ſchwarz.

Die kleine nackte männliche Figur iſt nicht ſicher gedeutet. Man möchte ſie als die des Weihenden auffaſſen, der in den Kult der Chariten aufgenommen wurde. Auffällig bleibt aber ihre Nacktheit.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch-joniſch.

H. Lechat: Au Musée de l'Acropole.



34

35. Fragment einer Grabſtele

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 38. — Oberteil einer Grabſtele, Jüngling, einen Diskus hochhaltend. — Penteliſcher Marmor. Höhe: 34 cm. Dicke: 15 cm. Gefunden 1873 in der von Themiſtokles im Jahre 478 errichteten Stadtmauer, nahe dem Kerameikos. Der Diskus war urſprünglich blau.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 6. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch-joniſch.

Conze: Grabreliefs, Tafel IV.



35

36. Weihgeschenk eines Reiters

Akropolismuseum Nr. 700. — Pentelischer Marmor. Gesamthöhe: 1,16 m. Höhe, Scheitel bis Brustrand: 70 cm. Länge: 76 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

An der Mähne am Nackenrand ein Loch für den Bronzezaum, in der linken Hand des Reiters eines für den Zügel. Der Schweif war mittelst Bronzeverguß eingesetzt.

Ursprüngliche Bemalung: Mähne leuchtend blau, Riemenzeug der Sandale rot. In den Augen waren bei der Auffindung geringe Farbspuren.
Ergänzt: Der Huf; einige Stellen am Beinansatz; der Mittelteil der Stütze.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch-jonisch.

Winter: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen Instituts, VIII, Seite 140 ff.



37. Vorderteil eines Pferdes, Fragment einer Weihgruppe

Akropolismuſeum Nr. 697. — Inſelmarmor. Geſamthöhe mit Plinthe: 1,18 m. Länge: 42 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Urſprüngliche Bemalung: Mähne und Maul rot, Augenrand und Augenſtern graublau.
Ergänzt: Rumpfanſatz am rechten Bein; die Vorderhufe; die Plinthe, mit Aus= nahme des Stückes unter dem Hinterhuf.

Vor dem Pferde ſtand ein Jüngling, der das Zaumzeug in Ordnung brachte.

Entſtehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch=joniſch.

Winter: Jahrbuch des Kaiſerlich deutſchen Inſtituts, VIII, Seite 140 ff.



38.
Mädchenſtatue von der Akropolis

Akropolismuſeum Nr. 685. — Statue eines Mädchens, das beide Hände vorſtreckt. — Inſelmarmor. Höhe: 1,28 m. Gefunden auf der Akropolis 1889, vor der Weſtfront des Parthenon.

Urſprüngliche Bemalung: Haar dunkelbraunrot, Diadem und Ohrring hellblau und rot. Gewand: Am Chiton rote Farbſpuren; Muſter hellblau und rot. Am Gewandſaum und am Mittelſtreif blaue Kreuze mit etwas Rot. Gürtel: Rot und hellgrün.

Vor dem Diadem im Haar Einbohrungen für Metallſchmuck.

Entſtehungszeit: Letztes Viertel des 6. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Attiſch.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1889, Seite 144.



39. Grabſtele eines Kriegers

Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 159.
Pariſcher Marmor. Höhe: 1,02 m.
Gefunden 1902 in der Nähe des Theſeions, Athen.

Man hat die Anſicht geäußert, es handle ſich um die Darſtellung eines Sterbenden, jedoch ohne Berechtigung. Der Läufer iſt im Knielaufſchema dargeſtellt.

Entſtehungszeit: Ende des 6. Jahr=hunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Ephemeris archaeologiki 1904, Tafel I.
Lechat: La sculpture attique avant Phidias, Seite 206.



39

40. Fragment einer Mädchenstatue. Weihgeschenk des Euthydikos

Akropolismuseum Nr. 686. — Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 60 cm. Gefunden stückweise 1882 und 1883 auf der Akropolis. Auf der zugehörigen runden Basis, auf der noch die Füße erhalten sind, steht der Name des Weihenden, Euthydikos.

Ursprüngliche Bemalung: Haar, Augen und Lippen rot. Kopfbedeckung blau. Auf dem Saum des Untergewandes war ein Ornament mit Wagenrennen aufgemalt, auf der Kopf-binde ein Mäander mit einer Einfassung von kleinen Quadraten.

Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch.

Winter: Jahrbuch des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, 1887, Seite 216.

41. Fragment eines Frauenkopfes mit Polos

Akropolismuseum Nr. 696. — Vielleicht Artemis oder Aphrodite. — Pentelischer Marmor. Höhe: 27 cm. Gefunden 1888 auf der Akropolis, vor der Westfront des Parthenon. Vorhanden sind noch die Unterschenkel mit den Füßen und ein Stück des Rückens.

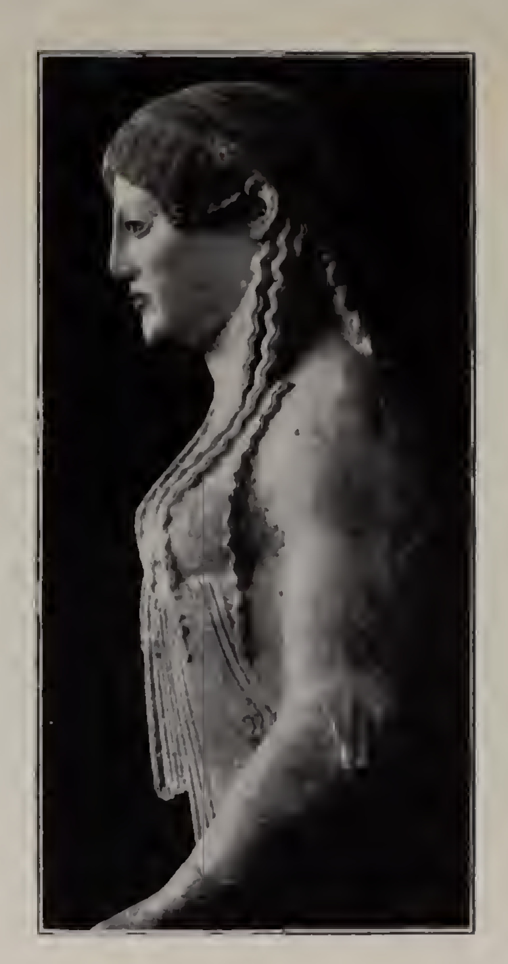
Ursprüngliche Bemalung: Haare, Augen und Lippen rot.

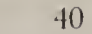
Entstehungszeit: Anfang des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch.

Athenische Mitteilungen 1888, Seite 440.
Schrader: Archaische Marmorfiguren.



41





40

42.

Statue eines »Apollo« aus dem Ptoion

Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 20. — Inſelmarmor. Höhe: 98 cm.

Auf den Schenkeln iſt eine Inſchrift eingemeißelt, die beſagt, daß Pythias aus Akraphae und Aeſchrion dieſe Statue dem »Apollo mit dem ſilbernen Bogen« weihten. Vielleicht war es ein Bild des Gottes.

Entſtehungszeit: Um 500.
Kunſtſchule: Von Kalkmann und Holleaux für äginetiſch, von Delbrück für chiiſch, von Déonna für attiſch=joniſch gehalten.

W. Déonna: Les Apollons Archaïques, Nr. 35.



42

43. Statuette eines Mannes

Nationalmuſeum, Athen. — Die durchbohrten Hände des Mannes hielten wahrſcheinlich einen Bogen und einen Pfeil, ſo daß man die Statuette als einen Apollo anſehen darf. — Schwarz patinierte Bronze. Höhe: 27 cm.

Entſtehungszeit:
Anfang des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch.

de Ridder: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894.

Staïs: Katalog des Nationalmuſeums zu Athen, Nr. 6445.



43

44. Poſeidonſtatue

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 11761.
Gelbe Bronze, ſchwarz
patiniert. Höhe: 1,18 m.
Der Kopf war ſeparat gearbeitet und iſt eingeſetzt. — Am Rumpf einige Ergänzungen. Die Augen waren eingeſetzt. Fußplatte zugehörig. Gefunden in Böotien, in der Nähe von Plataä, 1888.

Der linke Arm war gehoben und hielt den Dreizack, der rechte abwärts geſenkt und hielt wahrſcheinlich ein Attribut, einen Delphin vielleicht. Auf der Baſis eine Inſchrift in böotiſchen Lettern:
»Dem Poſeidon geweiht«.

Entſtehungszeit:
Anfang des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Böotiſch-äginetiſch.

Ephemeris archaeologiki 1889.



44

45.

Metope vom Schatzhaus der Athener in Delphi

Museum zu Delphi. — Herakles und Kyknos. Inselmarmor. Gefunden seit 1893.

Entstehungszeit: Erstes Viertel des 5. Jahrhunderts. ⟨Pausanias gibt an, die Athener hätten dieses Schatzhaus aus der marathonischen Beute errichtet.⟩

Kunstschule: Attisch.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1894, Seite 169–171, 182–183, 217 und 612.



45

46. 47. 48.

Skulpturen aus dem Oſtgiebel des Aphaiatempels in Ägina

Glyptothek, München.

Die Giebelfiguren des Aphaiatempels auf einer Berghöhe auf Ägina wurden im Jahre 1811 von Haller von Hallerſtein und Cockerell in den Ruinen des Tempels bei Vermeſſungen aufgefunden und 1812 durch Martin Wagner für den Kronprinzen Ludwig von Bayern erworben. 1815 wurden ſie nach Rom gebracht, 1816 begann Thorwaldſen ſie an den Originalen zu reſtaurieren, womit er ſchon 1817 fertig war. 1828 wurden die Figuren nach München gebracht. In der Glyptothek wurden ſie ſo aufgeſtellt, daß ihre nötig gewordene Neuanordnung ohne Gefahr nicht vorzunehmen iſt.

Über die Anordnung in den Giebeln ſiehe das Werk von Furtwängler, Thierſch und Fiechter, 1906.

46. Herakles (aus der rechten (!) Giebelhälfte).

Glyptothek Nr. 84. — Pariſcher Marmor. Höhe: 79 cm.

Ergänzt: Linke Hand, rechter Unterarm, vordere Hälfte des rechten Fußes, linkes Bein von unterhalb des Knies ab, ein Stück im Rücken, links mehrere Streifen des Panzers, Vorderteil der Naſe.

Entſtehungszeit: Erſtes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Äginetiſch.



Die Skulpturen aus dem Oſtgiebel des Aphaia=tempels in Ägina (Fortſetzung)

Glyptothek, München.

47. Figur eines Zugreifenden aus der rechten Giebelhälfte.

Pariſcher Marmor. Höhe: 97 cm.

Ergänzt: Beide Arme, die Naſe, der linke Fuß, der größere Teil des rechten Fußes, das Glied.

Die Gruppen des Oſtgiebels ſtellten den Zug des Herakles und des Ägineten Telamon gegen Troja dar.

Entſtehungszeit: Erſtes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Äginetiſch.

48. Figur eines Sterbenden aus der linken Giebelecke.

Pariſcher Marmor. Höhe: 64 cm. Länge: 1,84 1/2 m.

Ergänzt: Das rechte Bein von oberhalb der Mitte des Oberſchenkels an aufwärts, ein Stück an der linken Hüfte, ein Stück unter dem Nabel, vier Zehen des linken Fußes, vier Finger der linken Hand, der Helmbuſch, ein Stück des Schildes. Das Glied, die Hoden und die Pubes ſind angeſtückt, teilweiſe neu.
Die Rechte hielt das bronzene Schwert.

Entſtehungszeit: Erſtes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Äginetiſch.



47



48

49.

Bronzekopf eines bärtigen Mannes

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 6446.
Schwarzgrüne Bronze. Höhe: 33 cm.

Die Augen waren durch Glas-
flußmaſſe ausgefüllt, die Pu-
pillen eingeſetzt. Der Kopf
trug ehemals einen Helm.

Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Entſtehungszeit:
Erſtes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Äginetiſch.

Ephemeris archaeologiki 1887, Seite 43.



49

50. Bronzekopf eines Jünglings

Mufeum zu Neapel. — Höhe: 26 cm.
Gefunden in der herkulanenfifchen Villa 1756.

Aus einer Statue herausgefchnitten. Der Vorderzopf ift feparat gearbeitet.

Entftehungszeit: 1. Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kekulé: Annali dell' Instituto 1870, Seite 263 ff.
Pernice: Unterfuchungen zur antiken Toreutik (Öfterreichifche Jahreshefte XI (1908), Seite 216).
Furtwängler: Meifterwerke, Seite 677.

51. Bronzekopf eines Knaben

Nationalmufeum, Athen. Kat.-Nr. 6590.
Gelbe Bronze, fchwarz patiniert, mit Stellen natürlicher grüner Patina. Höhe: 12 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis.

Augenbrauen und Lippen mit rotem Kupfer eingelegt, Augen mit einer weißen Subftanz ausgefüllt, die Pupillen waren eingefetzt. Die Augenwimpern befonders gearbeitet und angefetzt.

Entftehungszeit: Zwifchen 500 und 480. — Kunftfchule: Peloponnefifch.

Athenifche Mitteilungen 1887, Seite 372.
Furtwängler: Meifterwerke, Seite 80.



51



50

52. Statue eines Jünglings

Akropolismuſeum, Athen.
Kat.-Nr. 698. Pariſcher Marmor.
Höhe: 98 cm.

Der Torſo gefunden 1880, der Kopf 1888 auf der Akropolis, im Südoſten des Parthenon.
Die Augen waren aus Metall eingeſetzt.

Entſtehungszeit: Zwiſchen 500 und 480. – Kunſtſchule: Attiſch. (Stil des Kritios und Neſiotes.)

Furtwängler: Atheniſche Mitteilungen V, Seite 20.
Graef: Atheniſche Mitteilungen XV, S. 15.
Schrader: Archaiſche Marmorfiguren.



53. Theſeustorſo, Fragment einer Kampfgruppe

Akropolismuſeum, Athen. Nr. 145.
Pariſcher Marmor. Höhe: 63 cm. Gefunden auf der Akropolis.

Theſeus im Kampf mit Prokruſtes. Theſeus ſchwang mit der Rechten den Doppelhammer. Prokruſtes, rücklings ſtürzend, griff taumelnd nach der linken Schulter des Gegners. Von der Figur des Prokruſtes iſt noch ein Fragment eines bärtigen Kopfes gefunden.

Entſtehungszeit: Erſtes Viertel des 5. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch-joniſch.

H. Schrader: Archaiſche Marmorſkulpturen im Akropolismuſeum zu Athen.



53

54. Fragmente von einem Weihrelief eines Töpfers

Akropolismuseum, Athen. Nr. 1332. — Pentelischer Marmor. Höhe des Reliefs: 94 cm. Links am Rande die Inschriftfragmente: . . . . . ios anetheken. Man hat die nicht beweisbare Vermutung ausgesprochen, der Weihende sei der berühmte Vasenmaler Euphronios.

Ursprüngliche Bemalung:
Grund blau, Gewand, Lippen und Inschrift rot.

Rechts Spuren einer unleserlichen Inschrift.

Entstehungszeit. Zwischen 500 und 480.
Kunstschule: Attisch.

Athenische Mitteilungen 1887, Seite 266.
H. Lechat: La sculpture avant Phidias, Seite 305.



55. 56. Kopf eines Epheben — der ſogenannte Blondkopf

Akropolismuſeum, Athen. Nr. 256. — Frag= ment einer Statue. — Pariſcher Marmor. Höhe: 22 cm. Gefunden 1887 auf der Akropolis, nordöſtlich vom Muſeum.

Urſprüngliche Bemalung: Haar ocker= gelb mit etwas Rot, vor den Ohren licht= braune Spuren eines flaumigen Bärtchens, ähnliche Haare hinter dem Ohr und am Nacken. Lippen, Augenlider, Tränendrüſen, Naſenöffnungen hellrot, Augenbrauen ſchwarz, Iris gelbbraun, Pupille ſchwarz.

Entſtehungszeit: Kurz vor 480. — Kunſtſchule: Attiſch.

Wolters: Atheniſche Mitteilungen 1887, Seite 266.



55



56

57. 58. 59. Der delphiſche Wagenlenker

Muſeum zu Delphi. – Grüne Bronze. Höhe: 1,80 m.

Der linke Unterarm verloren. Die Augen ſind mit weißem Glasfluß ausgefüllt, die Pupille iſt ſchwarz, die Iris braun. Die Lippen waren mit einer dünnen Silberſchicht belegt, die Ornamente in der Stirnbinde in Silber eingelegt.

Gefunden im Mai 1896 in Delphi vor der einen Lang=ſeite des Apollontempels.

Zuſammen mit der Figur wurde ein bronzener Kinderarm gefunden, der zu derſelben Gruppe ge=hört und entweder von einem dienenden Knaben oder einer Nike ſtammt. Das Geſpann, das der Wagen=lenker führte, war im Schritt dargeſtellt. Der untere Teil ſeiner Geſtalt war vom Wagenkorb verdeckt.

Homolle: Bulletin de Correspondance Hellénique 1897, Seite 579.

Homolle: Comptes rendues 1896, Anhang, S. 362–384.

Washburn: Berliner Phil. Wochenſchrift 1905, 1358.

Studniczka: Jahrbuch des Inſtituts 1907, Seite 133 ff.

Keramopullos: Athen. Mitteil. XXXIV (1909), S. 33 ff.

Frickenhaus: Jahrbuch d. Inſtituts XXVIII (1913), S. 52.



57 58

Die Entſtehungszeit des delphiſchen Wagenlenkers:

Svoronos und Studniczka ſehen in der Figur einen Reſt des Weihgeſchenks des Kyrenäers Battos. Geweiht ſei es urſprünglich von Arkeſilas, der im Jahre 462 einen berühmten Wagenſieg errungen hat. Dieſes Weihgeſchenk mit der Libya neben dem Lenker und der Stadtgöttin Kyrene neben den Pferden, das um 460 anzuſetzen wäre, ſtammte, laut Pauſanias, von der Hand des Knoſſiers Amphion, eines Enkelſchülers des Kritios, des einen Meiſters der Tyrannenmördergruppe. Durch dieſen Schulzuſammenhang ſolle ſich das Altertümliche des Stiles, an die Tyrannenmördergruppe Erinnernde, erklären laſſen.

Keramopullos und Frickenhaus ſind der Anſicht, das Weihgeſchenk ſei von Polyzalos, dem Tyrannen von Gela, errichtet worden für einen Wagenſieg in Delphi, den er errang, wahrſcheinlich im Jahre 474, möglichenfalls auch 478. Dann wäre das Werk entweder gleich nach 478 oder gleich nach 474 entſtanden. Letztere Annahme hat viel Wahrſcheinlichkeit für ſich.

Entſtehungszeit: Wahrſcheinlich kurz nach 474.
Kunſtſchule: Möglichenfalls äginetiſch (Richtung des Onatas).



59

60. Metope vom Tempel E in Selinunt

Museum in Palermo. – Zeus und Hera. – Kalkstein und Marmor; aus Marmor nur die nackten Teile der Hera. Höhe: 1,62 m. Bei der Auffindung 1868 waren noch Farbspuren vorhanden.

Die Metope war innen im Tempel, über dem Eingang zum Pronaos angebracht.

Entstehungszeit: Zweites Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Unbestimmt.

Benndorf: Die Metopen von Selinunt.



60

61—65. Figuren aus dem West-giebel des Zeustempels zu Olympia

Im Westgiebel war dargestellt der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, der bei der Hochzeit des Peirithoos entbrannte.

61. Apollo (Mittelfigur).

Höhe: 2,75 m. Ursprüngliche Höhe: ca. 3,10 m.
Breite: 2,27 m. Tiefe: 50 cm.

Die Rechte hielt der Gott schützend ausgestreckt, die Linke faßte den Bogen. Im Haar trug er einen Metallreif.
An den Lippen und am Gewand rote Farbspuren.
Ergänzungen am rechten Oberschenkel und linken Knie.



Figuren aus dem Weſtgiebel des Zeustempels zu Olympia
(Fortſetzung)

62. Mittelfigur (oberer Teil).

Entſtehungszeit der Olympiaſkulpturen: Da der Tempel 457 fertig war, werden die Skulpturen zwiſchen 470 und 460 etwa gemacht ſein.

Kunſtſchule: Der Polygnotiſche Kunſtkreis, der in Nordgriechenland (Thaſos) zu Hauſe war und von dort nach Athen verpflanzt ward. Die bedeutendſten Meiſter neben Polygnot waren Mikon und Panainos. Hauſer vermutet, Pauſanias' Angabe, die Skulpturen ſeien von Paionios gemacht, beruhe auf einem Verhören oder einer Verwechſelung, und es ſei ihm Panainos genannt worden.

»Olympia«, Ergebniſſe.
Zur Anordnung der Giebelgruppen:
Pfuhl: Olympiaka (Jahrbuch 1906, Seite 162 ff.).
Hauſer: Furtwängler-Reichold, »Griechiſche Vaſenmalerei«, Band II, Seite 309 ff.



Figuren aus dem Weſtgiebel des Zeustempels zu Olympia

⟨Fortſetzung⟩

63. Kentaur, ein Mädchen raubend.

⟨Aus der rechten Giebelhälfte.⟩

Höhe der Gruppe: ca. 2,35 m.
Breite: ca. 2,60 m.

Zu dieſer Gruppe gehörte Peirithoos, vom Arm des Apollo geſchützt. Von dieſer Figur haben ſich nur wenige Fragmente erhalten.

Ergänzungen am linken Arm des Mädchens, an der rechten Schulter und am Rumpf des Kentauren.


OL.205.

Figuren aus dem Weſtgiebel des Zeustempels zu Olympia
(Fortſetzung)

64. 65. Kopf des Theſeus.
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Die Figur war nach rechts im Angriff gegen einen Kentauren bewegt. Theſeus ſchwang mit beiden Armen einen Hammer über ſeinem Kopf.

Höhe: 38,5 cm. Breite: 26 cm. Tiefe: 34,5 cm.

Außer dem Kopf ſind von der Figur noch erhalten: Die Hüftpartie, der linke Oberſchenkel, der rechte Unterſchenkel, Fragmente ſeines Gewandes, das hinter den Beinen herabhing.



65



64

66. 67. 68. Figuren aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia

Museum zu Olympia. — Parischer Marmor. Gefunden durch die deutsche Ausgrabung in den Jahren 1874—1881.

Im Ostgiebel war dargestellt die Vorbereitung zur Wagenwettfahrt zwischen Oinomaos und Pelops.

66. Oinomaos.

Ursprüngliche Höhe: ca. 3 m.
Rumpfhöhe: 1,24 m.

Es fehlen: Linker Fuß, linke Kniepartie, linker Oberarm und Hand; rechter Oberschenkel und rechtes Handgelenk; ferner ein Stück am Hinterkopf. Die Linke war auf den Speer gestützt.



66

Figuren aus dem Oſtgiebel des Zeustempels zu Olympia

(Fortſetzung)

67. Kniendes Mädchen.

Höhe: 1,15 m. Breite: 80 cm. Tiefe: 50 cm.

Die Figur gehört nicht an die Stelle, die ſie in der jetzigen Anordnung im Muſeum zu Olympia einnimmt, ſondern in die rechte Giebelhälfte, zu Füßen der Sterope, vor das Geſpann.

68. Liegender Jüngling (aus der rechten Giebelecke), genannt »Kladeos«.

Wahrſcheinlich war es ein Zuſchauer. Der rechte Arm war erhoben.

Länge: 2,30 m. Urſprüngliche Länge: 2,70 m. Höhe: 82,5 cm. Tiefe: 65 cm.



67



68

69. 70. Metopen vom Zeustempel zu Olympia

Parischer Marmor.

69. Atlas bringt Herakles, der das Himmelsgewölbe trägt, die Hesperidenäpfel.

Athena, die dem Herakles hilft, trug die Lanze in der rechten Hand.

Höhe: 1,60 m. Breite: 1,51 m.
Relieftiefe: 25 cm.

Ergänzt ein Stück am linken Unterarm des Atlas. Es war die zehnte Metope in der Reihe.

70. Herakles reinigt den Augiasstall.

(Das elische Abenteuer des Herakles, in der Landschaft, in der Olympia liegt.)

Athena deutete mit der Lanze aus Bronze, Herakles arbeitet mit dem Besen. Das Mistgebirge wird plastisch angedeutet gewesen sein.

Die Helmklappen der Athena waren hochgeklappt, aus Marmor angestückt.

Höhe: 1,60 m. Breite: 1,51 m.

Die letzte, zwölfte Metope der Reihe.



70





69

71.

Kopf der Athena aus der Löwenmetope

Athena ſtand links, ähnlich wie auf der Atlas=metope, Herakles von rechts auf den in der Mitte liegenden Löwen tretend, ganz rechts Hermes.

Kopfhöhe: 38 cm. Breite: 31 cm.

Urſprüngliche Bemalung: Brauen, Lider und Augenſterne ſchwarz.

Urſprüngliche Farben der Metopen: Grund wechſelnd blau und rot, das Nackte ſtand hell vor dunklem Grund. Haare rot, Details rot und ſchwarz. Die Gewänder müſſen bemalt geweſen ſein.

Farbſpuren. Außer an dem Athenakopf waren bei der Auffindung erhalten: Der Stier in der Stier=metope braun, Herakles' Schild ebenfalls. In der Metope mit den ſtymphaliſchen Vögeln war an der Ägis der Athena Rot, innen am Schild des Herakles ebenfalls. – Die Metopenfiguren hatten Vogelſtachel.



72. 73. 74.

Der ſogenannte Aphroditethron Ludoviſi

Rom, Thermenmuſeum. – Gefunden 1887 in Rom.
Pariſcher Marmor. Höhe in der Mitte: 1,07 m.

Langſeite: Mythologiſche Szene (?).
Das Relief war in der Form eines
flachen Dreiecks oben geſchloſſen.

Erſte Kurzſeite: Weihrauchopfernde Frau.
Breite unten: 72 cm.

Zweite Kurzſeite: Flötenſpielerin.
Breite unten: 72 cm.

Entſtehungszeit: Bald nach 480.
Kunſtſchule: Joniſch (?). Im Stil ſind Anklänge
ſowohl an nordgriechiſche wie an ſiziliſche Arbeiten.

E. Peterſen: Römiſche Mitteilungen VII (1892),
Seite 32–80; XIV (1899), Seite 154–159.

Nilſſon: Römiſche Mitteilungen XXI (1906), S. 307–313.

E. Peterſen: Vom alten Rom, Seite 147.

W. Amelung: Helbigs Führer, 3. Auflage, 2. Band,
Nr. 1286, Seite 75.

Lennart Kjellberg: Il »trono« Ludovisi e il Monu-
ments Corréspondente. Auſonia VI, Seite 101 ff.



72

Der sogenannte Aphroditethron Ludovisi

(Fortsetzung)

Deutung der Vorderseite.

Dieses Marmorwerk war kein Thron und auch wohl kein Sakralbett, sondern bildete zusammen mit seinem Pendant in Boston (siehe Nr. 75—77) vielleicht die Seitenaufsätze, die »Hörner« eines großen Altars. Die Erklärung der Darstellungen ist noch nicht einwandfrei gelungen. Kjellberg und W. Amelung bezweifeln mit, wie es scheint, logischen Gründen überhaupt die Zugehörigkeit der beiden Stücke zu ein und demselben Monument, ganz neuerdings auch Ernest Gardner, der außerdem auch die Frage aufwirft, ob das Werk nicht überhaupt neoattisch oder gar modern sei. — Nach der einen Auffassung handelt es sich in dem Relief der Langseite des Exemplares Ludovisi um die Meergeburt der Aphrodite (Petersen, Studniczka). — Die andere, von Wolters, Klein, Robert und Marshall vertretene Auffassung sah in der Hauptszene die Darstellung einer gebärenden Frau. — Außerdem existiert noch eine dritte, von Helbig und Mather vorgebrachte Erklärung. Nach dieser wäre das Emporkommen der Kora oder einer ähnlichen Erdgöttin aus der Unterwelt dargestellt.

Deutung der Seitenteile.

Wenn die Ansicht richtig ist, daß auf der Langseite eine Entbindung dargestellt ist, so hätte man die Bilder der Seitenteile als zur gleichen Szene zugehörig zu betrachten — eine Hetäre, die mit Flötenspiel, und eine Frau, die mit Weihrauchopfer die Handlung begleitet. Trifft dagegen die mythologische Ausdeutung der Hauptszene als auf die »Geburt der Venus« zu, so hätte man in den Bildern der Seitenteile entweder die zwei entgegengesetzten Wirkungen der Liebesgöttin, die züchtig verhüllte Braut oder Frau auf der einen, die musizierende Hetäre auf der anderen Seite zu erblicken, oder man könnte die beiden Gestalten auch wieder als Aphrodite ansehen, dargestellt in verschiedenen Äußerungen ihres Wesens.



74





73

75. 76. 77.
Das Pendant zum ſogenannten Aphroditethron

Boſton, Muſeum of Fine Arts ⟨ſeit 1909⟩.
Gefunden 1887 in Rom. Pariſcher Marmor.
Höhe der Langſeite in der Mitte: 1,07 m.
Breite der Kurzſeiten, unten: 72 cm.

Die männliche geflügelte Geſtalt in der Mitte der Langſeite hielt eine aus Marmor gearbeitete Wage, deren Wagebalken abgebrochen iſt. — Die Attribute in den unteren Ecken ſtellen links einen Fiſch, rechts einen Granatapfel vor; in den unteren Ecken der Seitenteile finden ſich die gleichen Attribute abermals.

Die Beſchädigung, die durch das Relief mit der hockenden Greiſin ⟨Abb. 76⟩ geht, rührt von dem Abgleiten eines Hebehakens her. — Vor der Greiſin war wahrſcheinlich ein kleiner Baum dargeſtellt.

Die Langſeite war wahrſcheinlich von einem Palmettenakroterion bekrönt, die Ecken von Taubenfiguren.

Entſtehungszeit: Bald nach 480. — Kunſtſchule: Joniſch ⟨?⟩.

Fairbanks: Muſeum of Fine Arts Bulletin VIII, Nr. 45.
J. Marſhall: Burlington Magazine XVII ⟨1910⟩, Seite 247 ff. und Nachtrag von Marſhall und Fothergill.
S. Reinach: Revue archéologique XVI, Seite 338 ff.
J. de Mot: Revue archéologique XVII, Seite 149 ff.
E. Peterſen: Vom alten Rom, Seite 142 ff.
F. Studniczka: Jahrbuch des Inſtituts 1911, Seite 50—192.
F. Studniczka: Antike Denkmäler 1909—1911, Text und Tafeln.
Erneſt Gardner: Journal of Hellenic Studies XXXIII ⟨1913⟩, S. 73 ff.



Das Pendant zum ſogenannten Aphroditethron

⟨Fortſetzung⟩

Deutung der Langſeite.

Die Deutung iſt auch hier nicht einwandfrei gelungen. Studniczka erklärt das Bild als eine »Teilung des Adonis«, der von Eros gewogen wird und für zwei Drittel des Jahres der Aphrodite, für ein Drittel der Perſephone zugeſprochen wird. ⟨Die Verteilung des Jahres auf Unterwelt und Oberwelt.⟩
Nach einer von J. Marſhall vertretenen Meinung handelt es ſich um das durch Eros vorgenommene Auswägen von zwei ungeborenen Männerſeelen, deren ſchwerer wiegende im Leibe der begnadeteren der beiden dabeiſitzenden ſterblichen Frauen enthalten ſein ſoll. Der Streit dreht ſich um die Fortdauer der Familie in männlicher Linie durch einen erwachſenen Sohn.

Deutung der Schmalſeiten.

Wenn die Deutung der Hauptſzene als die »Verteilung des Adonis« richtig iſt, ſo wäre der Leierſpieler der einen Schmalſeite Adonis, wie er bei Perſephone in der Unterwelt weilt, und die hockende Greiſin auf der anderen Schmalſeite vor dem Bäumchen wäre die Amme des Adonis, und das Bäumchen wäre der Myrrhenbaum, in den des Adonis' Mutter Myrrha verwandelt wurde, weil ſie ihrem eigenen Vater beigewohnt hatte.

Trifft jedoch die Deutung von Marſhall auf eine Seelenempfängnis zu, ſo wären die Nebenfiguren ⟨der Leierſpieler und die Greiſin⟩ Verehrer der Geburtsgottheit Eileithyia-Kourotrophos, die von Kind und Großmutter gleichermaßen angerufen wird.

Ein Urteil darüber, welche Deutung die richtige iſt, ſteht dem Nichtarchäologen nicht zu. Es ſei indeſſen darauf hingewieſen, daß die mythologiſche Deutung eine inhaltlich engere Zuſammengehörigkeit der Pendants bedeuten würde als die nichtmythologiſche.



77




76

78. Relief eines Mädchens mit zwei Tauben

Brocklesby Park, Lincolnshire ⟨England⟩.
Parischer Marmor.
Höhe: 80 cm. Breite: 39 cm.
Relieferhebung: 3–3,5 cm.
Gefunden 1875 auf Paros.

Wahrscheinlich war die Grabstele
von einer Palmette bekrönt.

Entstehungszeit: Zweites
Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Parisch ⟨?⟩.

Michaelis: Ancient Marbles in Great
Britain, Seite 229/30.
Antike Denkmäler, Tafel 54.



78

79. Die Sphinx von Ägina

Wahrſcheinlich vom Eckakroterion der rechten Giebelecke des Aphrodite=tempels in Ägina. Pariſcher Marmor. Höhe ‹ohne Plinthe›: 96 cm. Länge: 51 cm. Die Plinthe in einen Kalkſtein=block eingelaſſen.

Gefunden 1905 in
den Fundamenten des Aphroditetempels
bei der Stadt Ägina.

Der Tierkörper iſt der einer Hündin.

Entſtehungszeit: Um 460.
Kunſtſchule: Äginetiſch ‹?›.

Furtwängler: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunſt 1906, I.



80. 81. Apollokopf
der ſogenannte Apollo Chatsworth

Chatsworth, Duke of Devonshire. — Grünpatinierte Bronze. Höhe: 32 cm. Erworben im 19. Jahrhundert in Smyrna.

Der Kopf gehörte zu einer Statue, er iſt ſeparat gearbeitet.

Die Stirnlocke, ſowie die Locken über dem linken Ohr fehlen. Die Augen waren aus Metall und Glasfluß eingeſetzt, auch die Augenlider waren angeſetzt. Die Locken vor den Ohren und im Nacken ſind ſeparat gearbeitet.

Entſtehungszeit: Zirka 460—450.
Kunſtſchule: Furtwängler meint, es ſei der Apoll von Rhegium von Pythagoras.

Burlington Catalogue 1904, Nr. 8.
Furtwängler: Intermezzi, Seite 3—14.



81



80

82. 83. Der Dornauszieher

Rom, Konſervatorenpalaſt. — Bronze.
Höhe: 76 cm. — Schon unter Papſt
Sixtus IV. in Rom.

Die Augen waren aus Silber und Glasfluß.

Vielleicht war die Statue
auf einem hohen Poſtament aufgeſtellt und
für Unterſicht berechnet.

Die Statue war von 1801—1814 in Paris.

Entſtehungszeit: Zirka 450.

(Aubert hält, wie auch Loewy und einige
andere Archäologen, die Statue für ein Werk
des römiſch-griechiſchen Empire.)

Righetti: Descrizione del Campidoglio, II, 201.

Visconti: Monuments du Musée Français,
Nr. 40. Notice du Musée Napoléon, Nr. 128.

Kékulé: Archäologiſche Zeitung 1883, Seite 229.

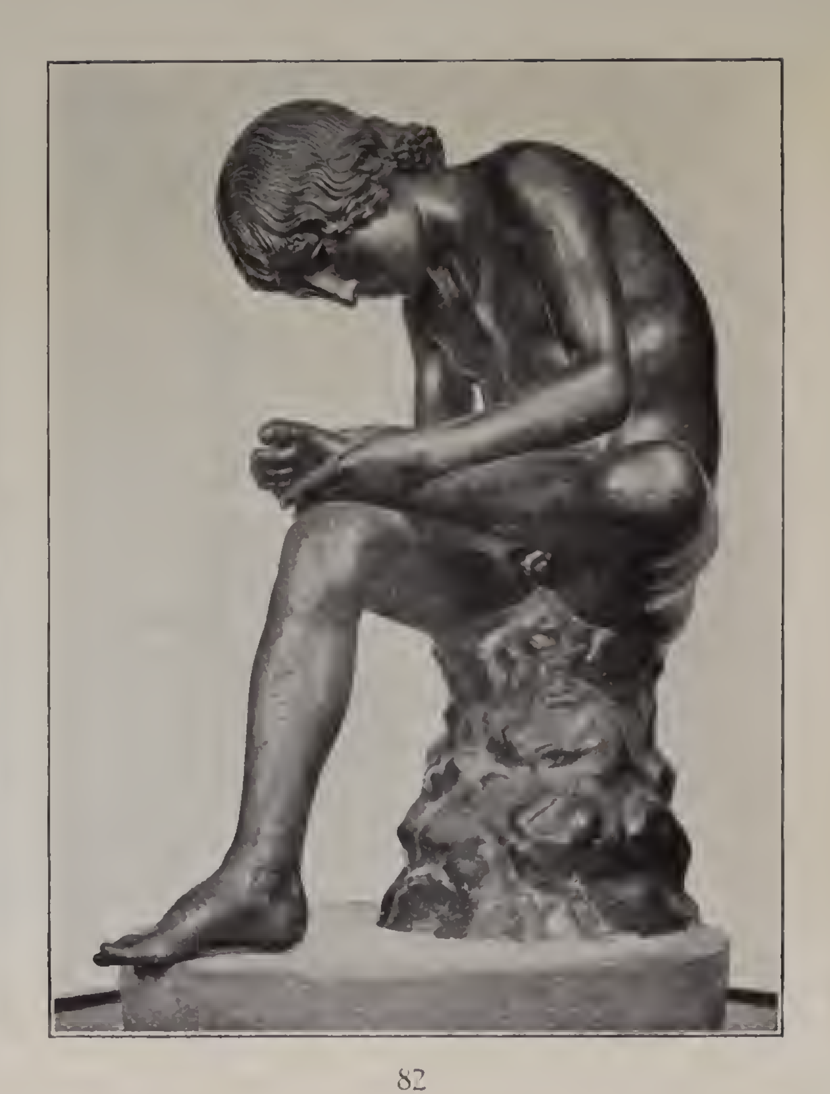
Furtwängler: Meiſterwerke, Seite 685/86.

Rayet: Monuments de L'Art, I, Tafel 35.

A. Aubert: Zeitſchrift für bildende Kunſt 1901:
»Der Dornauszieher und die Kunſtarchäologie.«



83



82

84.

Weihrelief mit Demeter und Kore

Museum zu Eleusis. Nr. 7.

Pentelischer Marmor.

Höhe: 78 cm.
Breite: 56 cm.

Reliefserhebung: 4 cm.

Gefunden 1893 in Eleusis.

Entstehungszeit:
Zweites Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Böotisch-attisch (?).

Philios: Athenische Mitteilungen 1895, S. 245 ff.



84

85. Fragmente von der Grabſtele eines Apoxyomenos

Muſeum zu Delphi. — Pariſcher Marmor.
Höhe: 1,28 m.

Gefunden ſtückweiſe 1840 und 1901. Die Stele war aufgeſtellt in der Nekropole von Delphi.

Entſtehungszeit: Um 450.
Kunſtſchule: Attiſch.

Homolle: Société des Antiquaires de France, Seite 217 ff.



86. Statue einer Niobide, sogenannte »Niobide der Banca commerciale«

Mailand, Banca Commerciale. — Griechischer Marmor. Höhe: 1,55 m (gemessen vom rechten Ellbogen bis zum unteren Rand der ovalen Plinthe).

Gefunden 1906 in den ehemaligen Gärten des Sallust in Rom.

Gehörte vielleicht zusammen mit dem liegenden Jüngling (Abb. 87) und dem wegeilenden Mädchen der Sammlung Jakobsen zum Schmuck eines Giebelfeldes.

Entstehungszeit: Um die Mitte des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Jonisch (?). Großgriechisch (?).

R. Lanciani: Bullettino communale 1906, S. 157 ff.



87. Liegender Jüngling

Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen.
Inselmarmor. Höhe: 62 cm. Länge: 1,65 m.

Gefunden in den Gärten des Sallust.

Ergänzt: Nase, Lippen und Kinn.

Die linke Schulter liegt auf einem Kissen.

Wahrscheinlich Eckfigur eines Giebels, als dessen Mittelfigur die enteilende Frau der Ny Carlsberg-Glyptothek von Furtwängler angenommen wird.

Entstehungszeit:
Um die Mitte des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Jonisch-großgriechisch.

Arndt: Ny Carlsberg-Glyptothek, Tafel 51.
Furtwängler: Über Giebelkomposition im Äginawerk, Seite 325 ff.

Ich verdanke die Photographie der Freundlichkeit des Herrn Direktors Carl Jacobsen.



88. Grabſtele eines Mädchens mit Schmuckkäſtchen — die ſogenannte Stele Giuſtiniani

Königliches Muſeum, Berlin. Inv.=Nr. 1482.
Ehemals Sammlung
Giuſtiniani, Venedig.
Inſelmarmor. Höhe der Reliefflädhe: 1,03 m.

Im Ohr war ein Bronzeſchmuckſtück eingelaſſen. Haar, Haarband, Sohlen= bänder und Käſtchen waren bemalt.

Entſtehungszeit: Bald nach 450.
Kunſtſchule: Unbeſtimmt.
Eine Verwandtſchaft mit nord= griechiſchen Arbeiten beſteht.



88

89. 90.

Bronzeſtatuette eines Athleten im Motiv des polykletiſchen Speerträgers

Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 7474.
Dunkelmalachitgrüne
Bronze. Höhe: 31 cm.
Gefunden in Sikyon.

Die Augen waren eingeſetzt.

Entſtehungszeit:
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Polykletiſch.

Furtwängler: Meiſterwerke, Seite 475.



89



90

91. Das Eleusinische Weihrelief
Demeter, Kore und Triptolemos.

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 126. — Pentelischer Marmor. Höhe: 2,20 m. Breite: 1,52 m. Gefunden 1859 in Eleusis.

Demeter gibt dem Triptolemos Kornähren, Persephone setzt ihm von hinten einen Kranz auf. Der Kranz war aus Bronze, die Bohrlöcher sind vorhanden.

Nach einer neuen Interpretation ist der Jüngling nicht Triptolemos, sondern der Heros Nisos, der von Demeter den Königsring empfängt.

Entstehungszeit:
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch. Phidiasisch (?).

Staïs: Katalog des Nationalmuseums Nr. 126.
Furtwängler: Meisterwerke, Seite 39.
Schrader: Zu Phidias, Österr. Jahreshefte 1912.



92. 93.
Jünglingsfigur — der ſogen. Idolino

Florenz, Museo Archeologico. —
Der Knabe opferte, in der Rechten
hielt er eine Schale. — Schwarz=
patinierte Bronze. Höhe: 1,48 m.

Baſis antik, römiſch (?). Poſtament paduaniſch,
um 1533, angefertigt im Auf=
trage des Herzogs von Urbino.

Rechter Arm war abgebrochen, iſt wieder
angeſetzt; rechte Hand innen etwas be=
ſchädigt, Daumen etwas verbogen, Mittel=
finger zu geſtreckt. Augen waren ein=
geſetzt, Lippen mit Silber belegt. An der
linken Wade innen Feileſpuren.

Entſtehungszeit: Kurz nach 450.
Kunſtſchule: Polykletiſch.

Kekulé: Berliner Winckelmannsprogramm 1889.



Der ſogen. Idolino ⟨Rückanſicht⟩

Der Idolino wurde im Jahre 1530 in Peſaro bei dem Bau eines Hauſes auf dem Grundſtück eines Aleſſandro Barignani gefunden und von dieſem dem Herzog Francesco Maria von Urbino geſchenkt. Dieſer gab die Statue an ſeine Gemahlin Eleonora Gonzaga weiter, die ſie in ihrer Villa ⟨Villa Imperiale⟩ bei Peſaro aufſtellte. Kurz vor 1633 ſchenkte ſie dann der Herzog Francesco Maria II. ſeiner Nichte Vittoria zu ihrer Vermählung mit dem Großherzog Ferdinand II. von Toskana.



93

94. 95. Zwei Metopen von der Südſeite des Parthenon

London, British Muſeum.

In den Metopen der Südſeite waren die Kämpfe zwiſchen Lapithen und Kentauren dargeſtellt. Man kann in ihrer Reihe zwei verſchiedene Stile unter= ſcheiden, einen älteren und einen jüngeren, die aber wahrſcheinlich gleichzeitig an der Arbeit waren.

Metope Nr. 2 der Südſeite.

Der Kopf des Lapithen war geſenkt, der rechte Arm holte zum Schlage aus. Der linke Arm des Kentauren war gehoben, die Hand packt den Gegner am linken Handgelenk, die rechte Hand erſcheint hinten an der Schulter des Siegers.
Arbeit des älteren Stiles.

Metope Nr. 30 der Südſeite.

Der Lapith greift mit der Linken nach einem Feld= ſtein, mit der Rechten hielt er kraftlos das Schwert. Der Kentaur holt mit der Rechten zum Schlage aus.
Arbeit des jüngeren Stiles.

Penteliſcher Marmor.
Metopenhöhe: 1,20 m. Dicke: 25 cm.

Entſtehungszeit: Um 440.
Kunſtſchule: Phidiaſiſch.

British Muſeum, Kat.=Nr. 305 und 319.
A. Michaelis: »Der Parthenon«.



94



95

96. 97. 98.
Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon

London, British Museum.

Im Ostgiebel war dargestellt die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus. — Wie der Giebel von unten gewirkt hat, zeigt die Aufstellung der Abgüsse im Museum zu Brüssel.

Entstehungszeit: Um 440.
Kunstschule: Phidiasisch.

96. Der sogenannte »Theseus« oder »Dionysos«.
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,16 m. Breite: 1,62 m.

Vielleicht stellt die Figur die Personifikation des Olymp dar.

Am Enkel des linken Fußes ist ein Loch, vermutlich stieß hier ein Speer an, den der Jüngling wahrscheinlich in der Rechten hielt.

British Museum, Kat.-Nr. 303 D.
A. Michaelis: »Der Parthenon«.

96



Figuren aus dem Oſtgiebel des Parthenon (Fortſetzung)

London, British Muſeum.

Im Oſtgiebel war dargeſtellt die Geburt
der Athena aus dem Haupte des Zeus.

97. Pferdekopf vom Geſpann der Selene.

(Aus der rechten Giebelecke.)

Penteliſcher Marmor. Breite: 85 cm.

Das Geſpann der Selene, das zum Horizont hinabfährt, war ein Viergeſpann. — Der hier abgebildete Kopf, der vorderſte, ragte auch in der Originalaufſtellung über den Rand des Giebelfeldes hinaus. — Das Zaumzeug war aus Bronze.

British Muſeum, Kat.-Nr. 303 O.
A. Michaelis: »Der Parthenon«.



Figuren aus dem Oſtgiebel des Parthenon
(Fortſetzung)

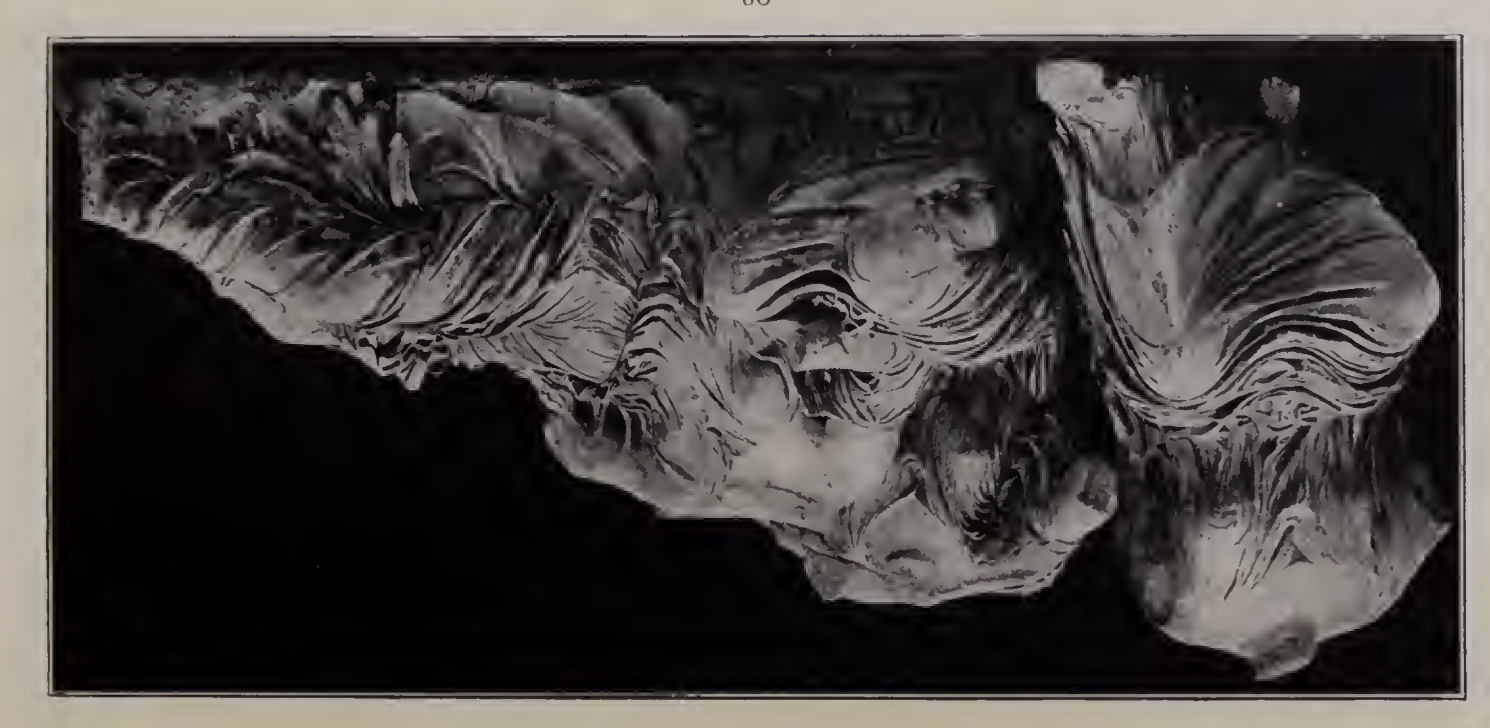
98. Die ſogenannten »Tauſchweſtern«.
(Rechte Giebelhälfte.)

London, British Muſeum. — Penteliſcher Marmor.
Höhe: 1,14 m.

Die Skulpturen des Parthenon wurden ſeit dem Jahre 1783 durch den engliſchen Botſchafter bei der Pforte, den ſchottiſchen Lord Elgin (Thomas Bruce Seventh Lord of Elgin), unter Aufſicht des italieniſchen Malers Luſieri zum großen Teil vom Tempel abgenommen und nach London geſchafft. Im Jahre 1816 wurden ſie nach langen Verhandlungen durch Parlamentsbeſchluß für den engliſchen Staat erworben.

Die Platten des Weſtfrieſes, ſowie einige wenige Metopen und zwei Figuren des Weſtgiebels befinden ſich noch an Ort und Stelle, andere Stücke im Akropolismuſeum. Fragmente der Skulpturen befinden ſich im Louvre in Paris und in Kopenhagen.

British Muſeum, Kat.=Nr. 303 L, M, N.



99. Figur aus dem Weſtgiebel des Parthenon

London, British Muſeum.

Im Weſtgiebel war dargeſtellt der Kampf zwiſchen Athena und Poſeidon, in dem Athena ſiegte.

Der ſogenannte »Iliſſos«.
(Aus der linken Giebelhälfte.)

Penteliſcher Marmor.
Höhe: 81 cm.
Breite: 1,96 m.

Der Kopf der Figur war der Giebel=mitte zugewendet.

British Muſeum, Kat.=Nr. 304 A.

66



100.
Figur einer Nike aus einem Giebel des Parthenon

London, British Museum. — Pentelischer Marmor. Höhe des Erhaltenen: 1,20 m.

Die Figur eilt nach links, der rechte Arm war ausgestreckt, die nackten Schultern trugen Flügel aus Marmor. — Über dem linken Knie ein Stück Metall, wohl von einem Kranz herrührend, den die Nike in der Hand hielt.

Es ist nicht ausgemacht, ob diese Nike in den Ost- oder den Westgiebel gehört. Stilistisch steht sie den Arbeiten des Westgiebels näher, als denen des Ostgiebels. Unter den von Carrey gezeichneten Figuren ist ihr am nächsten eine im Westgiebel, neben dem Gespann der Amphitrite, doch erscheint diese flügellos.

Für die heutige Aufstellung des Torso bei den Figuren des Ostgiebels ist eine Information Viscontis maßgebend gewesen, der sagt, die Figur sei erst zur Zeit Lord Elgins auf dem Boden des Ostgiebels entdeckt worden. Merkwürdig ist aber, daß Visconti, der den ersten Katalog der Parthenonskulpturen machte, von dieser Information dann keinen Gebrauch macht, sondern sie unter den nicht lokalisierbaren anführt.

Da die Fundtatsachen und die alten Zeichnungen nichts Bestimmtes lehren, ist man auf Stilindizien angewiesen. Nach denen möchte man den Torso dem Westgiebel zuschreiben.

Entstehungszeit: Um 440. — Kunstschule: Phidiasisch.

A. Michaelis: »Der Parthenon«.
British Museum, Kat.-Nr. 303 I.



101. 102. 103. 104.
Reliefplatten vom Fries des Parthenon

101. Platte mit drei Göttern
(vielleicht Poseidon, Apollo und Artemis).
Vom Ostfries, rechts neben der Mittelgruppe.

Akropolismuseum, Athen. Nr. 856.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

In den Augen noch schwache Farbspuren.

102. Platte mit zwei Reitern.
Vom Westfries. Am Parthenon.

Pentelischer Marmor. Höhe: 1,03 m.

A. Michaelis: »Der Parthenon«, Nr. 38–40;
IV, Nr. 6, 7, 8.



101



102

Reliefplatten vom Fries des Parthenon
(Fortſetzung)

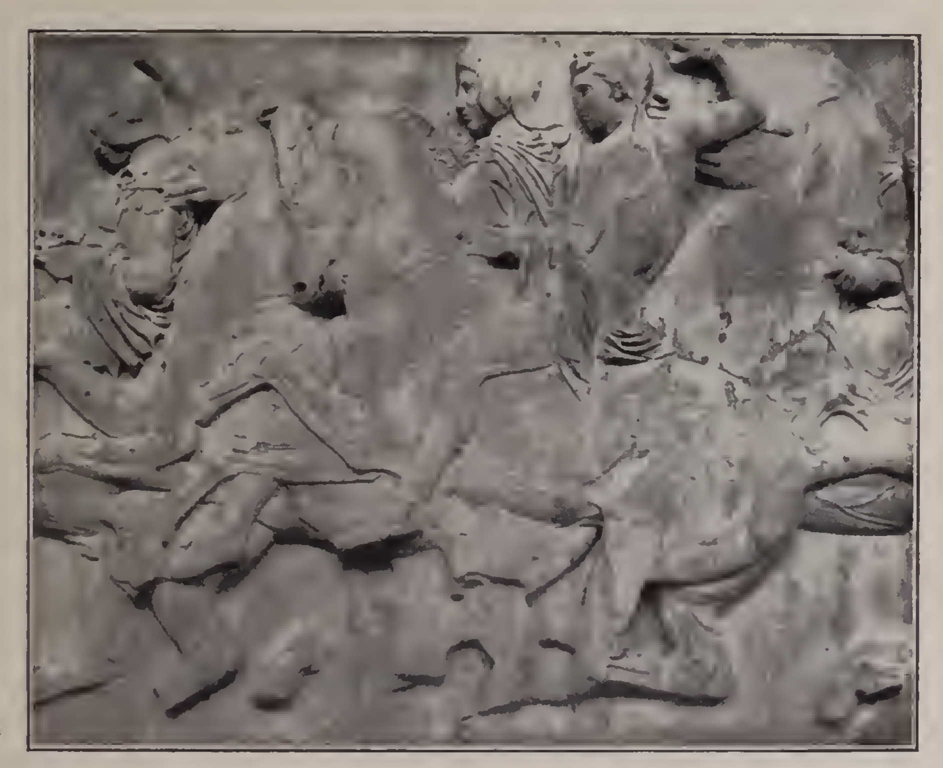
103. Platte mit einem Reiter und einem neben ſeinem Pferde ſtehenden Jüngling.
Vom Weſtfries. Am Parthenon.
Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,03 m.

104. Platten mit galoppierenden Reitern.
Vom Nordfries. London, British Muſeum.
Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,03 m.

Entſtehungszeit: Um 440.
Kunſtſchule: Phidiaſiſch.

A. Michaelis: »Der Parthenon«. V, Nr. 9, 10;
XXXVII–XXXVIII, Nr. 89–95.


103


104

105. Die Nike des Paionios

Olympia, Museum.

Auf einer neun Meter hohen Basis in Olympia dem Zeustempel gegenüber aufgestellt. Weih=geschenk der Messenier und Naupaktier, von der Hand des Paionios von Mende (Thrakien).

Parischer Marmor.

Höhe, von der Basis bis zum Scheitel: 2,16 m.
Höhe, von der Basis bis zur Flügelspitze: 2,90 m.

Gefunden 1875.

Entstehungszeit:
Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Jonisch = griechisch.

In der Sammlung der 1913 verstorbenen Miß Harry Herz in Rom existiert die einzige Replik des Kopfes, eine römische Kopie.

Olympiawerk, Text Seite 182.



105

106. Grabſtele eines Jünglings

Nationalmuſeum, Athen. Kat.-Nr. 715.

Der Ephebe hält in der Linken
einen Vogel, die Rechte rührt
an ein Vogelbauer. Auf dem
Pfeiler ſitzt eine Katze.

Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,10 m.
Breite: 80 cm. Gefunden in Ägina (?).

Entſtehungszeit:
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 1032.



107. 108.
Bronzeſtatuette eines nackten Mädchens

Glyptothek, München. — Dunkle Bronze. Höhe: 25 cm. Vorn etwas oxydiert. Die Augen in Silber eingelegt. Gefunden beim alten Beroea, in der Nähe von Saloniki.

Das Mädchen iſt kurz vor oder kurz nach dem Bade. Der linke Arm ſtützte ſich auf einen niedrigen Pfeiler, der rechte Unterarm war abwärts nach vorn geſtreckt, die Hände hielten ein Tuch hinter den Beinen ausgebreitet.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Polykletiſch.

Sieveking: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunſt 1910, I.



107



108

109. 110. Relief vom Fries des Heroons von Gjölbaſchi-Tryſa

Wien, Hofmuſeum. — Beſtürmung Trojas, vor den Augen des Königs und der Königin. Fragment des Kalkſteinfrieſes vom Innern der Weſtſeite der Umfaſſungs-mauer, in der das Heroon liegt.

Höhe: 1,20 m.

Der Bau wurde 1842 von Schönborn entdeckt, 1881 von Benndorf und Niemann ausgegraben.

Entſtehungszeit: Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunſtſchule:
Unter dem Einfluß der polygnotiſchen Malerei.

Benndorf und Niemann: Das Heroon von Gjölbaſchi-Tryſa, Tafel XII.



109



110

111. 112.
Frauenkopf vom Weſtgiebel des jüngeren Tempels zu Argos

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 1571. — Pariſcher
Marmor. Höhe: 27 cm.

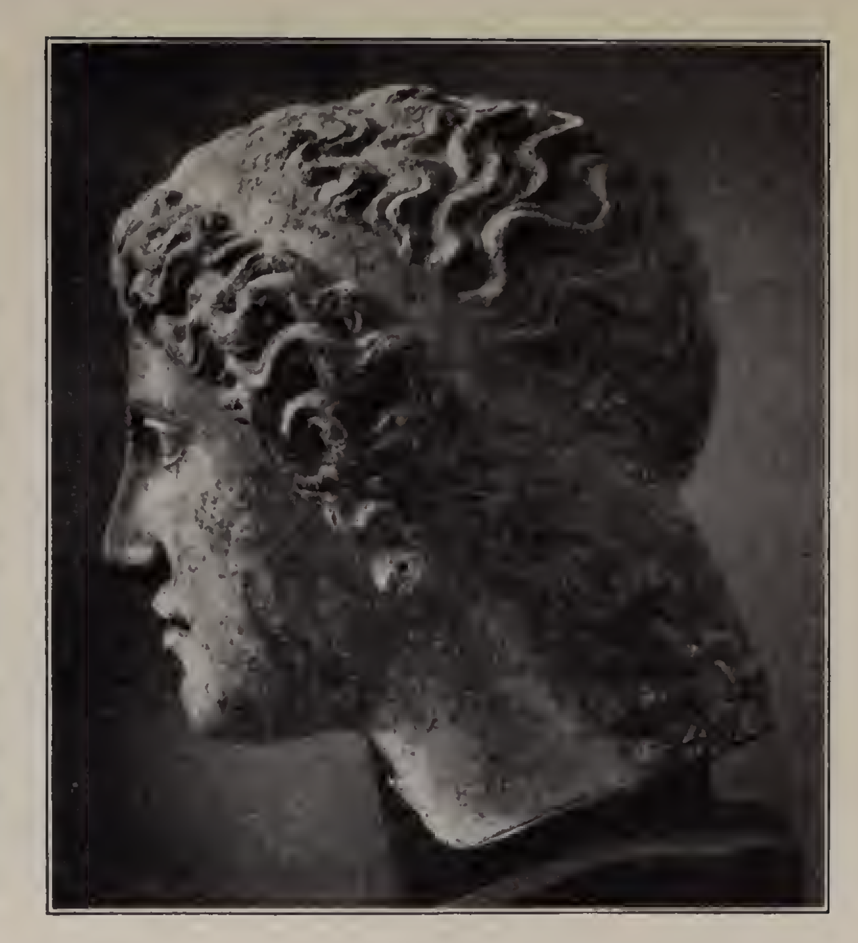
Gefunden 1892/93 in Argos bei den Ausgrabungen des amerikaniſchen archäologiſchen Inſtituts.

Entſtehungszeit:
Drittes Viertel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Argiviſch.

Ch. Waldſtein: The Argive Heraeum. — American Journal of archeology 1894.
Furtwängler: Meiſterwerke, Seite 443.



112



111

113.
Metope vom Heraion zu Argos

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 1572. Pariſcher
Marmor. Höhe: 55 cm.

Ausgegraben 1892/93 in Argos vom amerikaniſchen archäologiſchen Inſtitut.

Der Jüngling hatte in der Rechten ein Schwert. Er war im Kampf mit einem Gegner begriffen, deſſen Hand unter der Achſel zu ſehen iſt.

Entſtehungszeit:
Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts ⟨?⟩.
Kunſtſchule: Polykletiſch ⟨?⟩.

Ch. Waldſtein: The Argive Heraeum.
Photographie: Alinari, Florenz.



113

114. Die Grabſtele der Polyxena

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 723. — Frau
mit Kind und Dienerin.

Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,65 m.
Breite: 80 cm.

Gefunden vor dem Dipylon in Athen.

Entſtehungszeit:
Letztes Drittel des 5. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 284.



114

115. Laufende Nereide vom Nereidenmonument in Xanthos

London, British Muſeum. Kat.-Nr. 909.

Eine der Figuren, die in den Interkolumnien des Ge-bäudes aufgeſtellt waren.

Pariſcher Marmor. Höhe: 1,40 m. — Gefunden 1842 in Xanthos ⟨Lykien⟩ von Fellows.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 5. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Joniſch, unter Einfluß attiſcher Werke ⟨Parthenongiebelſkulpturen⟩.

Furtwängler: Archäologiſche Zeitung 1882, Seite 359. — Meiſterwerke, Seite 220.

Michaelis: Monumenti dell' Instituto X, Tafel 11 ff.



115

116. 117. Reliefs vom Fries von Phigalia=Baſſae

London, British Muſeum.
Kat.=Nr. 524 und 526 ff.

Weißer, dem penteliſchen ähn=
licher Marmor aus Doliana.

Höhe: 64 cm.

Kämpfe zwiſchen Griechen, Amazonen und Kentauren.

Entſtehungszeit: Um 430.
Kunſtſchule: Attiſch.

Cockerell: The Temple of Phigalia.



116

Reliefs vom Fries von Phigalia-Baſſae

(Fortſetzung)

London, British Muſeum.
Kat.-Nr. 524 und 526 ff.

Der Fries war im Innern des von Iktinos erbauten Tempels des Apollo Epikuros angebracht.

Der Tempel, der 1200 Meter hoch in den arkadiſchen Bergen liegt, ward 1765 von dem franzöſiſchen Architekten Bocher entdeckt, 1811/12 von Haller von Hallerſtein, Stackelberg, Brandſtedt und Cockerell beſucht, der Fries 1814 für England gekauft.

Entſtehungszeit: Um 430.
Kunſtſchule: Attiſch.

Cockerell: The Temple of Phigalia.



117

118. Kore vom Erechtheion

Gebälkträgerin an der Süd-
vorhalle des Erechtheions,
die hintere auf der Westseite.

Pentelischer Marmor.
Höhe: 2,30 m.

Entstehungszeit: Letztes
Viertel des 5. Jahrhunderts.

Kunstschule: Phidiasisch.



119.

Weihrelief eines Apobaten aus Oropos

Königliches Museum, Berlin. Aus der Sammlung Sabouroff. — Pentelischer Marmor. Höhe: 72,5 cm. Breite: 97 cm. Dicke: 12 cm. Gefunden 1835 in Oropos in Böotien.

Der Apobatensport bestand darin, daß ein nackter gerüsteter Athlet von der in voller Fahrt befindlichen Quadriga absprang und das letzte Stück der Bahn zu Fuß durchlief.

Die Zügelenden waren gemalt, ebenso die Räder, die Zügel aus Bronze.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des 5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Die Sammlung Sabouroff, Tafel 26.



119

120. 121.
Reliefs von der Nikebaluſtrade in Athen

120. Eine Nike, ihre Sandale bindend.

Akropolismuſeum, Athen.
Penteliſcher Marmor.
Höhe: 90 cm. Relieferhebung: 12 cm.

Entſtehungszeit: Vor 407.
Kunſtſchule: Phidiaſiſch.

Kekulé: Die Reliefs an der Baluſtrade der Athena Nike.



120

Reliefs von der Nikebalustrade in Athen

⟨Fortsetzung⟩

121. Zwei Niken, ein Rind zum Opfer führend.

Akropolismuseum, Athen.

Die Balustrade, die den Tempel der Athena Nike auf der Akropolis umzog, war 1,05 m hoch und auf der Außenseite, für die Ansicht von unten berechnet, mit Reliefs geschmückt. Dargestellt waren opfernde und trophäenerrichtende Siegesgöttinnen zu seiten der auf einem Felsen sitzenden Athena.

Die Platten der Nikebalustrade wurden gefunden in den Jahren 1835, 1852, 1859/60, 1867/68, 1877, 1880.



121

122. Bronzekopf eines Athleten

Paris, Louvre. — Kopf eines Siegers, im Haar Spuren eines Kranzes. — Schwarzgrüne Patina. Höhe: 33 cm.

Erworben 1870 aus der
Sammlung Tyskiewicz.

Auf der linken Wange zwei gelbe Flecke.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts.
Kunstschule: Polykletisch.

Etienne Michon: Monuments Piot I, Tafel X u. XI. Paris 1894.

123. Bronzekopf eines Knaben

Glyptothek, München. Nr. 457. — Dunkle Bronze.
Gesichtslänge: 13,5 cm.

Nur der Kopf mit dem Halse ist alt, die Büste, die auf unserer Reproduktion weggelassen wurde, neu. Die Lippen waren vergoldet, die Haarbinde mit Metalleinlagen verziert, die Augen aus Silber und Granaten.

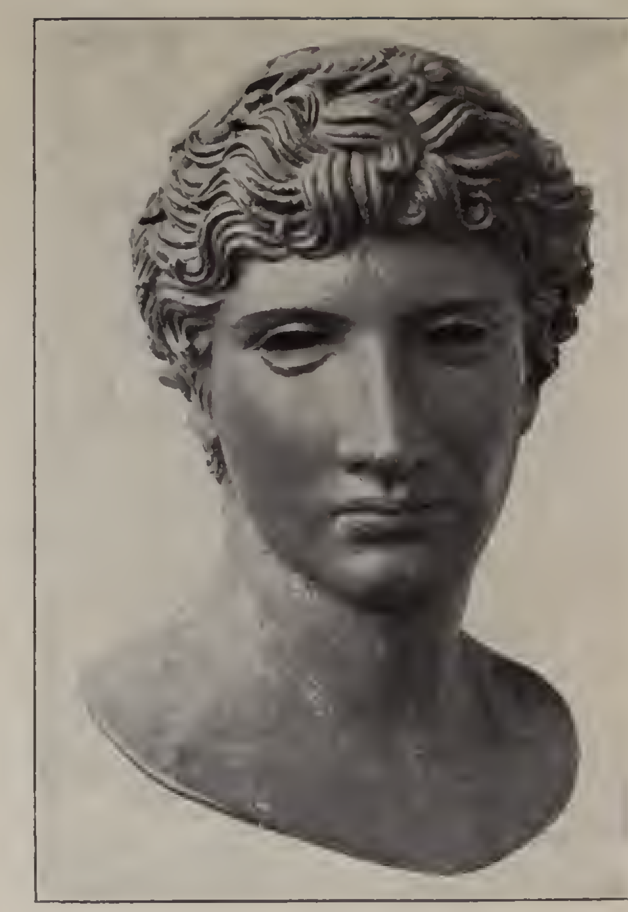
Gefunden 1730 im Königreich Neapel.
Sammlungen Piccolomini und Albani.

Das zu der Statue gehörige Glied ward mitgefunden. Kardinal Albani schenkte es Winckelmann, seitdem ist es verschollen. 1815 in Paris für München erworben.

Entstehungszeit: Letztes Viertel des
5. Jahrhunderts. — Kunstschule: Attisch.

Furtwängler: Beschreibung der Pinakothek, Nr. 457.
Hauser: Römische Mitteilungen 1895, Seite 103 ff.





123

122

124. Bronzekopf eines Faustkämpfers

Nationalmuseum, Athen. Nr. 4639.
Malachitgrüne Bronze. Höhe: 31 cm.
Gefunden 1880 in Olympia.

Die Augen waren eingesetzt, die Lippen mit Silber belegt, im Haar war ein Olivenkranz. Die Ohren sind geschwollen vom Faustkampf.

Entstehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts.

Der Kopf wurde allgemein ins 4. Jahrhundert gesetzt, seine Verweisung ins 5. geht auf Schrader und Kekulé zurück.

Kunstkreis: Peloponnesisch (?).

Kekulé: Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1909, I, Seite 695.



125. Grabſtele eines Jünglings

Nationalmuſeum, Athen. Nr. 829. — Böotiſcher Kalkſtein. Höhe: 1,75 m. Breite: 75 cm. Gefunden in Theſpiae.

Entſtehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts.

Die Figur wiederholt, mit vertauſchten Körperhälften, genau das Stand= und Bewegungsmotiv des »Idolino«, iſt in den Proportionen aber ſchlanker.

Kunſtſchule: Attiſch (?).

G. Körte: Antike Skulpturen aus Böotien. Atheniſche Mitteilungen 1878, Seite 320.



125

126. Grabrelief der Hegeſo

Kerameikosfriedhof, Athen. — Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,49 m. Breite (unten): 95 cm.

Gefunden 1870 im Kerameikosfriedhof.

Die Stele iſt in eine Baſis aus Poros eingelaſſen.

Entſtehungszeit: Ende des 5. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Grabreliefs, Nr. 68.



126

127. Statuette eines Athleten

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 13399. — Bronze.
Höhe: 25 cm. Poſtament
rötlicher Marmor, 9 cm hoch.

Wie der rechte Arm zu ergänzen iſt,
iſt nicht ſicher; vielleicht hielt der Athlet
in der Rechten einen Diskus.

Entſtehungszeit: Um 400.
Kunſtſchule: Attiſch.

Ephemeris archaeologiki 1902,
Tafel XVII.



128. Bronzekopf eines Negers

British Muſeum, London. Kat.-Nr. 268. —
Höhe: 30 cm.
Gefunden 1860/61 in den Fundamenten des
Apollotempels zu Kyrene.

Die Lippen ſind ſeparat gearbeitet, waren
wahrſcheinlich mit Silber belegt. Die Augen
in Glasfluß eingeſetzt. Vielleicht Fragment
einer Porträtſtatue.

Entſtehungszeit: Um 400.

Smith und Porcher: History of the recent
discoveries at Cyrene, Seite 42.

Rayet: Monuments deL'Art Antique II, Tafel 57.

Arndt-Bruckmann: Griechiſches und römiſches
Porträt, Tafel 41, 42.

Gazette archéologique 1878, Seite 60.

Schrader: 60. Berliner Winckelmannsprogramm:
»Über den Marmorkopf eines Negers in den
Königlichen Muſeen zu Berlin«.



129. Das Grabrelief des Dexileos

Athen, Kerameikosfriedhof. — Penteliſcher Marmor. Höhe: 1,75 m. Gefunden 1863 im Kerameikosfriedhof.

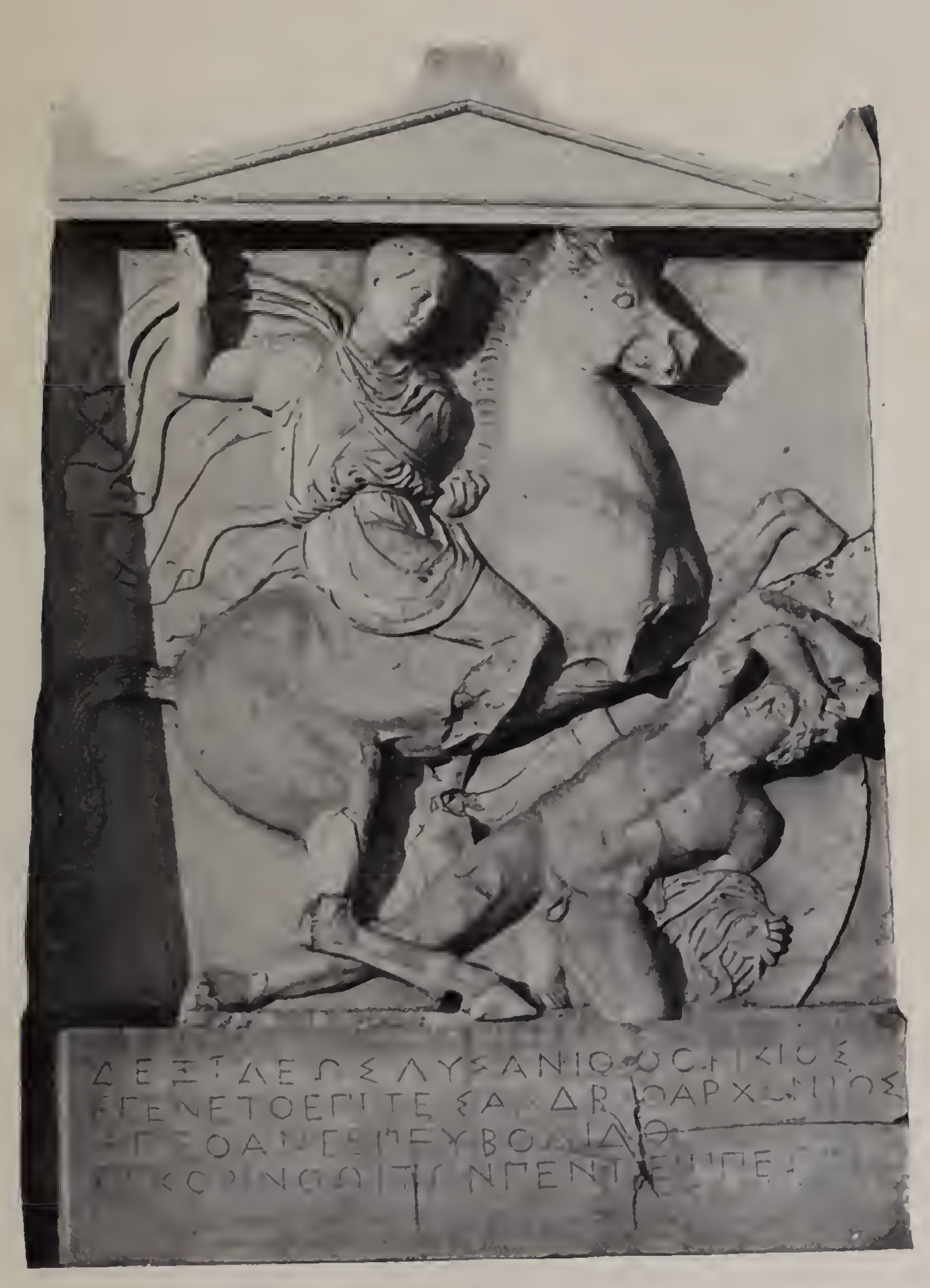
Der zwanzigjährige Dexileos hielt in der Linken die ⟨metallenen⟩ Zügel, in der Rechten das Schwert. Zaumzeug und Wehrgehänge waren aus Metall. Der Gefallene trug einen Helm oder einen Kranz.

Die Stele war auf einem niedrigen runden viertelkreisförmigen Unterbau aufgeſetzt. Auf dem oberen Aufſatz waren ſechs Bronzeſtifte zum Aufhängen von Kränzen und Weihgaben oder für Vogelſtachel.

Der Athener Dexileos fiel 394
oder 393 im Treffen gegen
die Lakedaimonier bei Korinth.

Entſtehungszeit: Anfang des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Attiſche Grabreliefs, Nr. 1158, Text II, S. 254/55.



129

130. Kriegerkopf aus dem Oſtgiebel des Athena=Alea Tempels zu Tegea

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 178 und 179.

Griechiſcher Marmor. Etwas über lebensgroß.

Im Oſtgiebel des Tempels war die
Kalydoniſche Eberjagd dargeſtellt.

Entſtehungszeit:
Erſtes Viertel des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Skopas.

Atheniſche Mitteilungen 1879, Seite 133.
Antike Denkmäler 1888, Tafel 34.



130

131. 132.

Weiblicher Kopf aus Tegea

Museum zu Piali-Tegea. — Parischer Marmor. Höhe: 29 cm. Gefunden 1900/01 in Tegea.

Vielleicht gehört der Kopf zur Atalante vom Ostgiebel des Tempels zu Tegea.

Entstehungszeit: Erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Bulletin de Correspondance Hellénique 1901, Seite 260.

Curtius: Jahrbuch des Instituts 1904, Seite 79, Anmerkung 76.

Romaios: Praktika 1901, Seite 320 ff.

Dugas et Bera: Revue de l'Art Ancienne et Moderne 1911, Seite 320 ff.



132



131

133. Grabſtele der Amenokleia

Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 718.

Penteliſcher Marmor.
Höhe: 1,35 m.
Gefunden im Piräus
1836.

Entſtehungszeit: An=
fang des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Attiſch.

Conze: Attiſche Grabreliefs, Nr. 901.



133

134. Figur einer Luftgottheit

Eckakroterion von der Weſt=
ſeite des Asklepiostempels zu
Epidauros. — Nationalmuſeum,
Athen. Kat.=Nr. 157. — Pen=
teliſcher Marmor. Höhe: 68 cm.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechi=
ſchen archäologiſchen Geſellſchaft 1881—1883.

Entſtehungszeit: Zirka 375.
Kunſtſchule: Timotheos.

Cavvadias: Fouilles d'Epidaure.
Defraſſe und Lechat: Epidaure.
W. Amelung: Auſonia 1908.



134

135. Fragment von der Figur einer Nike

Wahrſcheinlich Mittelakroterion eines Tempels in Epi=dauros. — Nationalmuſeum, Athen. Kat.=Nr. 162.

Penteliſcher Marmor. Höhe: 25 cm.
Gefunden bei den Ausgrabungen der
griechiſchen archäologiſchen Geſellſchaft
1881 — 1883.

Wahrſcheinlich eigenhändige Arbeit des leitenden Bildhauers Timotheos.

Entſtehungszeit: Zirka 375.
Kunſtſchule: Timotheos.

Cavvadias: Fouilles d'Epidaure. — Defraſſe und Lechat: Epidaure. — W. Amelung: Auſonia 1908.



135

136. Amazone, Mittelfigur aus dem Weſt=giebel des Asklepiostempels zu Epidauros

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 136. Penteliſcher
Marmor. Höhe: 72 cm.

In der Rechten ſchwang die Amazone
eine Waffe, in der Linken hielt ſie die
bronzenen Zügel.

Gefunden bei den Ausgrabungen der griechi=ſchen archäologiſchen Geſellſchaft 1881—1883.

Entſtehungszeit: Zirka 375.
Kunſtſchule: Timotheos.

Ephemeris archaeologiki 1884.
Cavvadias: Fouilles d'Epidaure.
Defraſſe und Lechat: Epidaure.
W. Amelung: Auſonia 1908.



137. Weihrelief an Asklepios

Nationalmuseum, Athen.
Kat.-Nr. 173. – Pentelischer
Marmor. Höhe: 64 cm.

Gefunden im Asklepiosheiligtum 1881 – 1883.

Wahrscheinlich gibt das Relief die gold-
elfenbeinerne Kultstatue des Gottes
wieder, die von Thrasymedes herrührte.

Entstehungszeit:
Anfang des 4. Jahrhunderts.
Kunstschule: Attisch.

Ephemeris archaeologiki 1885.
Photographie: Alinari, Florenz.



138. Grabſtele des Ariſtonautes

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 738. — Pen=
teliſcher Marmor. Höhe:
2,14 m. Gefunden 1861
im Kerameikos.

Ergänzt in Gips die Unterſchenkel.
Über der Stirn lief um den Helm
ein bronzenes Band.

Entſtehungszeit:
Erſte Hälfte des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Skopaſiſch.

Conze: Attiſche Grabreliefs, Nr. 1151.



138

139.

Grabſtele eines jungen Atheners

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 869. — Pen=
teliſcher Marmor. Höhe:
1,68 m.

Gefunden 1874 am Iliſſos in Athen.

Entſtehungszeit:
Erſte Hälfte des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Skopaliſch.

Conze: Attiſche Grabreliefs, Nr. 1055.
Furtwängler: Meiſterwerke, Seite 515.



140. Frauenkopf vom Südabhang der Akropolis

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 182. — Parischer Marmor. Etwas über lebensgroß.

Gefunden 1878 im Bezirk
des Äskulapiosheiligtums am
Südabhang der Akropolis.

Am rechten Ohr sieht man Spuren der rechten Hand. Auf der Stirn befand sich ein mit bronzenem Zierat geschmücktes Diadem. Wahrscheinlich Kopf einer Aphrodite.

Entstehungszeit: Zirka 360.
Kunstschule: Skopas.

Julius: Athenische Mitteilungen I (1876), S. 271.

B. Graef: Römische Mitteilungen IV (1889), Seite 216 ff.

Furtwängler: Meisterwerke, Seite 566.



140

141.
Apollokopf vom Mausoleum zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1058. — Kleinasiatischer Marmor. Höhe: 40 cm. Hinterkopf angestückt.

Der Grabbau des im Jahre 353 gestorbenen Satrapen von Karien, Mausolos, und seiner 351 gestorbenen Frau Artemisia zu Halikarnaß wurde wahrscheinlich schon zu Lebzeiten des Satrapen begonnen und nach seinem Tode von seiner Frau fortgeführt. Die Skulpturen sind also wohl bald nach der Mitte des 4. Jahrhunderts gefertigt worden.

Die englischen Ausgrabungen unter Newton haben die Reste des Baues 1857 ans Licht gebracht.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.
Kunstschule: Skopasisch.

Newton and Pullan: A history of Discoveries at Halikarnassus .... 1862. — Smith: Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum, Band II, Seite 76/77.
Brunn: Kleine Schriften II, Seite 357.



142. Statue eines Barbaren, der ſogenannte Mauſolos

British Muſeum, London.
Kat.-Nr. 1000. — Klein-
aſiatiſcher Marmor. Höhe:
2,75 m.

Ungefähr 15 cm über dem linken Knie ſind die Falten weggearbeitet, ſo daß die Oberfläche vollkommen vertikal iſt.

Man meinte, dieſe Statue habe neben einer anderen weiblichen, in der den Bau bekrönenden, vom Architekten Pythis verfertigten Quadriga geſtanden und das Statuenpaar ſtelle ſomit den Mauſolos und ſeine Frau Artemiſia dar. Doch iſt dieſe Annahme neuer-dings ſchwer erſchüttert worden.

Entſtehungszeit: Drittes
Viertel des 4. Jahrhunderts.

Smith: Catalogue of Greek Sculpture in the British Museum, Band II, Seite 76 ff.



143. 144. 145. 146. 147.
Platten aus dem Relieffries
des Mausoleums zu Halikarnaß

Der Fries war am Unterbau
des Mausoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen
und Amazonen.

British Museum, London. Kat.-Nr. 106.
Grobkörniger bläulicher
kleinasiatischer Marmor.
Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit: Drittes Viertel
des 4. Jahrhunderts.
Kunstschule: Stil des Timotheos.

Wolters und Sieveking: Der Amazonen-
fries des Mausoleums. Jahrbuch des Instituts
1909, Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



143

144. 145. Platten aus dem Relief=fries des Maufoleums zu Halikarnaß

Der Fries war am Unterbau
des Maufoleums angebracht.

Kampf zwifchen Griechen und Amazonen.

British Mufeum, London. Kat.=Nr. 1014/15.

Grobkörniger bläulicher
kleinafiatifcher Marmor.
Höhe: 89 cm.

Entftehungszeit: Drittes Viertel des 4. Jahr=hunderts. — Kunftfchule: Stil des Skopas.

Wolters und Sieveking: Der Amazonenfries des Maufoleums. Jahrbuch des Inftituts 1909, Seite 171 ff.

Photographie: Manfell & Co., London.



144



145

146. Platte aus dem Relieffries des Mauſoleums zu Halikarnaß

Der Fries war am Unterbau
des Mauſoleums angebracht.

Kampf zwiſchen Griechen
und Amazonen.

Britiſh Muſeum, London. Kat.-Nr. 1019.
Grobkörniger bläulichweißer klein-
aſiatiſcher Marmor. Höhe: 89 cm.

Entſtehungszeit:
Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Stil des Bryaxis.

Wolters und Sieveking: Der Amazonen-
fries des Mauſoleums. Jahrbuch des Inſtituts
1909, Seite 171 ff.

Photographie: Manſell & Co., London.



146

147. Platte aus dem Relieffries des Mausoleums zu Halikarnaß

Der Fries war am Unterbau des Mausoleums angebracht.

Kampf zwischen Griechen und Amazonen.

Brit. Museum, London. Kat.-Nr. 1020/21.

Grobkörniger bläulichweißer kleinasiatischer Marmor. Höhe: 89 cm.

Entstehungszeit:
Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Stil des Leochares.

Wolters und Sieveking: Der Amazonenfries des Mausoleums. Jahrbuch des Instituts 1909, Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



148. Platte vom Wagenrennenfries des Mausoleums zu Halikarnaß

British Museum, London. Kat.-Nr. 1037.

Feiner weißer (parischer?) Marmor. Höhe: 65 cm.

An einer Stelle des Friesgrundes war bei der Auffindung etwas blaue Farbe erhalten.

Kunstschule: Stil des Skopas.

Über die Stelle der Anbringung dieses Frieses am Mausoleum ist nichts Sicheres bekannt; wahrscheinlich war er aber dem Wetter nicht ausgesetzt.



149.

Relief eines Amazonenkampfes im Stil der Skulpturen vom Mausoleum zu Halikarnaß

British Museum, London.
Kat.-Nr. 1022. — Klein-
asiatischer Marmor. Höhe:
89 cm.

Diese Platte, die lange in Genua im Palazzo des Marchese Serra war, wurde im Jahre 1865 für das British Museum gekauft.

Kunstschule: Stil des Bryaxis.

Wolters und Sieveking: Jahrbuch des Instituts 1909, Seite 171 ff.

Photographie: Mansell & Co., London.



149

150. 151. Block und Säulentrommel vom Artemiſtempel zu Epheſos

British Muſeum, London. — Kleinaſiatiſcher Marmor.
Runde Säulentrommel. Höhe: 1,80 m.

Vielleicht Darſtellung aus der Alkeſtisſage: Hermes will Alkeſtis, mit Zuſtimmung von Hades und Perſephone, in die Oberwelt geleiten. Die geflügelte Figur wäre dann Thanatos, die Figur daneben Herakles, der ihn beſiegt hat.

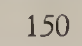
Der Tempel der Artemis ward nach dem Brande des Heroſtratos 356 wieder aufgebaut. Die Trümmer 1869—1874 von Wood ausgegraben.

Entſtehungszeit: Um die Mitte des 4. Jahrhunderts. — Kunſtſchule: Stil des Skopas ⟨und Praxiteles?⟩.

Catalogue of the British Museum, Nr. 1204 u. 1205.
W. R. Lethaby: The sculptures of the later temple of Artemis at Ephesus. Journal of Hellenic Studies XXXIII ⟨1913⟩, Seite 87 ff.



151

150

152. 153. Venuskopf

Boſton, Muſeum of Fine Arts. — Pariſcher Marmor. Lebensgroß. Aus Athen. Früherer Beſitzer Mr. Pallis.

Oberfläche der Wangen leicht korrodiert. Am rechten Mundwinkel ein Säureflecken. Der Kopf ſtammt von einer wahrſcheinlich bekleideten Statue.

Entſtehungszeit: Zirka 350.
Kunſtſchule: Praxiteliſch.

Muſeum Boſton: Bulletin of the Fine Arts 1903 ⟨September⟩, Seite 26.

John Marſhall: Antike Denkmäler 1908, Tafel 60.


153


152

154. Die Demeter von Knidos

British Museum, London.
Kat.=Nr. 1306. — Parischer
Marmor. Höhe: 1,47 m.

Gefunden 1857/58 von Newton auf Kni=dos, im Temenos der Demeter. Die Statue war, jedoch ohne den Kopf, schon 1812 von Gsell, von der Society of Dilettanti, gesehen worden.

Entstehungszeit: Etwa 350.
Kunstschule: Praxitelisch.

Antiquities of Jonia (1812), Bd. III, S. 22.
Newton: Halikarnassus, Seite 375 ff.
Rayet: Monuments de L'Art, Bd. II, Tafel 49.



155. Kopf der Demeter von Knidos

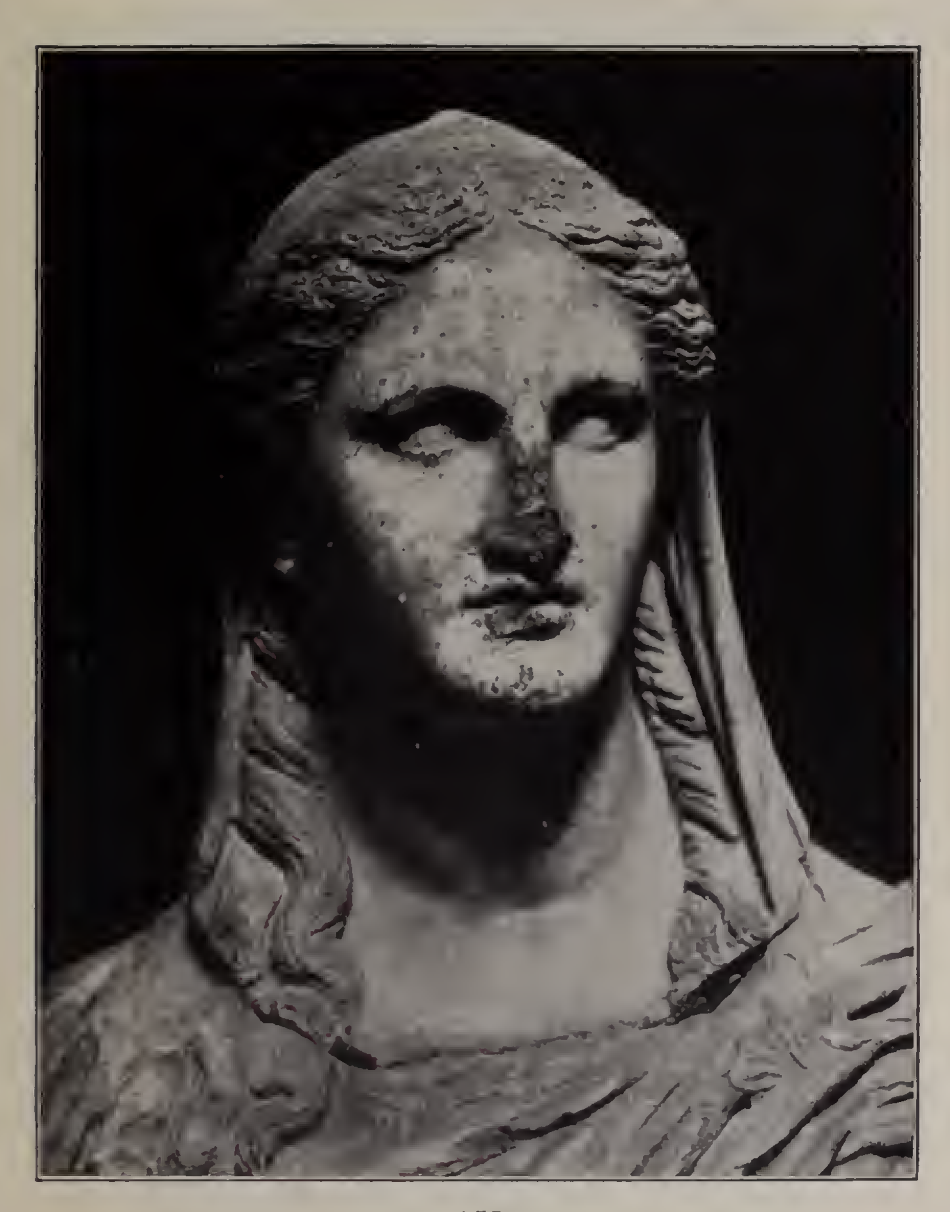
British Muſeum, London. Kat.=Nr. 1306.

Pariſcher Marmor. Höhe von der Diademſpitze bis zur Einſatzfuge des Halſes: 37,5 cm.

Der Kopf und die Arme dieſer Sitzſtatue waren ſeparat gearbeitet. Der Kopf wurde 1857/58 von Newton auf Knidos gefunden. Die Rückenlehne des Seſſels hatte noch einen Aufſatz. Der Rücken der Statue iſt mit der Lehne durch Dübel in den Schultern zuſammengefügt.

Entſtehungszeit: Um 350.
Kunſtſchule: Praxiteliſch.

Newton: Halikarnassus, Seite 375 ff.
Rayet: Monuments de L'Art, Band II, Tafel 49.



156. 157.
Der Hermes von Olympia

Museum zu Olympia. — Feinster parischer Marmor. Höhe: 2,12 1/2 m. (Ursprüngliche Höhe vom Scheitel bis Sohle.)

Gefunden 1877 in den Ruinen des Heratempels zu Olympia. Ergänzt: Beide Unterschenkel.

Das Postament stammt aus dem 2. oder 1. Jahrhundert vor Christus. Damals ist die Figur also neu aufgestellt worden zwischen zwei Säulen der Stützenreihe, die das Mittelschiff vom rechten Seitenschiff des Tempels trennte.

Entstehungszeit: Zirka 340.
Künstler: Praxiteles.

»Olympia«, Ergebnisse, Bd. III, Seite 194. (Treu.)



Der Hermes von Olympia (Fortsetzung)

Museum zu Olympia.

Das Motiv:

Mit der Rechten hielt Hermes dem Dionysoskinde eine Traube hin. Hermes trug wahrscheinlich einen Epheukranz im Haar.

Farbspuren: Reste vom Rot am Riemenwerk am rechten Fuß; ferner an den Lippen und im Haar (wo es wahrscheinlich als Grundierung für dunklere Farbe diente). Bemalt war ferner die Chlamys und der Baum, dieser wohl braun. In dem Riemenwerk am rechten Fuß steckt ein Bronzestift, der wahrscheinlich ein Schmuckstück hielt. – Die Marmorarbeit ist an der Rückseite der Figur vernachlässigt.



157

158. Hermeskopf

British Muſeum, London. Kat.-Nr. 1600.

Pariſcher Marmor. Höhe: 29 cm.

Der Kopf ſoll 1803 aus Griechenland mitgebracht worden ſein; 1862 aus der Sammlung Aberdeen gekauft.

Entſtehungszeit:
Etwa drittes Viertel
des 4. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Praxiteliſch.

Wolters: Jahrbuch des Inſtituts I, Seite 54.
Kalkmann: Geſichtsproportionen, 41, 98.
Gazette des Beaux-Arts 1895, II, Seite 157.



158

159. 160. Weiblicher Kopf — ſogenannte »Aphrodite Petworth«

Sammlung Lord Leaconsfield, Petworth. — Feinſter pariſcher Marmor. Lebensgroß. Gefunden im 18. Jahrhundert.

Die ganze Naſe und ein Stück der Oberlippe ergänzt. Das Geſicht iſt geputzt, wobei die Mundwinkel und die Umgebung der Lippen etwas gelitten haben. Das Haar iſt rauh, das Nackte poliert. Hinterkopf mit Haarſchopf angeſtückt.

Wahrſcheinlich war der Kopf in eine bekleidete Statue eingeſetzt.

Entſtehungszeit: Etwa 340 v. Chr.

Kunſtſchule: Praxiteliſch. Nach Furtwängler ein Original des Praxiteles.

Archäologiſcher Anzeiger 1890, Seite 164
Furtwängler: Meiſterwerke, Seite 640.
Katalog der Antikenausſtellung im Burlington Fine Arts Club 1904, Nr. 22a.



160



159

161. Relief von einer dreiseitigen Basis für einen Dreifuß

Auf der zweiten Seite der Basis ist eine Nike mit Opferschale dargestellt, auf der dritten Dionysos.

Nationalmuseum, Athen. Kat.-Nr. 1463.

Parischer Marmor. Höhe: 1,35 m.
Gefunden 1853 in Athen, in der Nähe des Lysikratesmonumentes.

Wahrscheinlich stand die Basis mit dem Bronzedreifuß an der Dreifußstraße, die von der Stadt zum Theater des Dionysos am Südfuß der Akropolis führte, und ist ein Weihgeschenk für einen choregischen Sieg.

Entstehungszeit: Drittes Viertel des 4. Jahrhunderts.
Kunstschule: Praxitelisch.

Annali dell' Instituto 1861.
Österreichische Jahreshefte 1899, Seite 255.



161

162. Grabſtele der Zopyra

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.-Nr. 817. — Böotiſcher
Marmor. Höhe: 1,47 m.

Gefunden in Theſpiae ⟨Böotien⟩.

Entſtehungszeit: 4. Jahrhundert.

Kunſtſchule:
Böotiſch-attiſch.

Atheniſche Mitteilungen 1878,
Seite 323.



162

163. Aphroditeſtatuette

British Muſeum, London.
Kat.-Nr. 1084. — Bronze.
Höhe: 27,5 cm.

Erworben 1865 aus der Sammlung Pourtalès.

Beide Füße und linke Hand ergänzt. Das Mädchen hielt in den erhobenen Händen ein breites Haarband, um ihren Haarknoten damit zu binden.

Entſtehungszeit: Um die Mitte des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Praxiteliſch.

Murray: Greek Bronzes, Seite 69.
Klein: Praxiteles, Seite 286/87.
Bernoulli: Aphrodite, Seite 300.



163

164. Torſo eines Mädchens

Ny Carlsberg=Glyptothek,
Kopenhagen. – Griechiſcher
Marmor. Höhe: 98 cm.

Fragment einer in Bruchſtücken im Jahre 1886
in den ehemaligen Salluſtgärten (Villa Spit=
hoever) in Rom gefundenen Gruppe, die das
Opfer der Iphigenie darſtellte. Dieſer Torſo
iſt wahrſcheinlich die Figur der Iphigenie.

Entſtehungszeit: Zweite
Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Die Fragmente werden demnächſt von Profeſſor
Studniczka in den »Antiken Denkmälern«
publiziert werden.

Bullettino communale 1886, Seite 390 ff.
(Visconti.)

Archäologiſcher Anzeiger 1904, Seite 224.
(Studniczka.)



165. 166. Torſo eines Herakles
⟨Vorderanſicht⟩

Metropolitanmuſeum, New York.

Griechiſcher Marmor.

Geſamthöhe: $1{,}26\,^1/_2$ m.

Höhe des Rückens: 60,5 cm.

Aus Valladolid. Erworben zirka 1910.

Entſtehungszeit:
Ende des 4. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Lyſippiſch.



165

Torſo eines Herakles ‹Rückanſicht›

Metropolitanmuſeum, New York.

Griechiſcher Marmor.

Geſamthöhe: 1,26½ m.

Höhe des Rückens: 60,5 cm.

Aus Valladolid. Erworben zirka 1910.

Entſtehungszeit:

Ende des 4. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Lyſippiſch.



167.

Statuette eines jungen Mannes

Nationalmuſeum, Athen.
Kat.=Nr. 13398.
Bronze. Höhe: 44 cm.

Die Augäpfel waren aus Metall ein=geſetzt. Wahrſcheinlich hielt die Rechte eine Lanze.

Entſtehungszeit:
Ende des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Lyſippiſch.

Ephemeris archaeologiki 1902;
Tafel XV und XVI.



167

168. 169. Das Mädchen von Anzio

Thermenmuſeum, Rom. — Griechiſcher Marmor, im Oberteil pariſcher, im Unterteil der Statue penteliſcher. Höhe: 1,72 m.

Gefunden 1878 in den am Meer gelegenen Ruinen des Neropalaſtes in Anzio, 1909 aus dem Beſitze des Fürſten Aldobrandini di Sarſina für das Thermenmuſeum erworben.

Entſtehungszeit:
Etwa letztes Drittel
des 4. Jahrhunderts.

Kunſtſchule: Praxiteliſch=lyſippiſch (?). Vielleicht ein Werk der Brüder Timarchos und Kephiſodotos, der Söhne des Praxiteles (?).

Bullettino communale 1909, Seite 167 ff. (L. Mariani.)
Klein: Kunſtwart XXIII (1898), 5.
Pollak: Cicerone I (1909), Seite 635.
Altmann: Öſterreichiſche Jahreshefte 1903, S. 186.
Amelung: Brunn=Bruckmann, Text z. Taf. 583/84.
Loewy: Emporium 1907, Seite 1 ff.
S. Reinach: Revue archéologique 1909, Seite 472.
Della Seta: Bullettino d'Arte I (1907), Seite 113 ff.
P. Hartwig: Die Woche XII (1910), Seite 85 ff.
Mrs. Sellers=Strong: »The Times« 1910, 1. Jan.
Die beiden letztgenannten Autoren glauben, die Statue ſtelle einen Knaben dar.
Helbig=Amelung: Führer, 3. Auflage, Band II, Seite 139 ff., Nr. 1352.



Das Mädchen von Anzio

⟨Fortſetzung⟩

Thermenmuſeum, Rom.

Das Motiv:

Das Mädchen iſt ſchreitend oder im Schreiten innehaltend dargeſtellt. Wahrſcheinlich wollte ſie die Gegenſtände, die ſie auf der runden Platte trägt — Wollbinde, Olivenzweig und Bronzegefäß — an einem Altar niederlegen. Die Hand des urſprünglich über die Hüfte greifenden rechten Armes ⟨der mitgefunden, aber nicht angeſetzt iſt⟩ hielt vielleicht eine kleine Girlande. Vermutlich ſtellt die Statue ein Mädchen dar, das an einem Altar ein Reinigungsopfer vornimmt oder als Miniſtrantin bei einem Opfer helfend beteiligt iſt.



170 – 173.
Der Alexandersarkophag aus Sidon

Kaiserlich Ottomanisches Museum, Konstantinopel. – Es ist eine Schlacht dargestellt, in der Alexander der Große gegen Perser kämpft, vielleicht die Schlacht von Issos oder Arbela. Der griechische Reiter rechts ist vielleicht Parmenion, der Reiter in der Mitte Philotas oder Hephaistion.

Pentelischer Marmor. Höhe
des ganzen Sarkophags: 2,06 m.
Höhe des Reliefbandes: 46 cm.
Ausgegraben in Sidon 1887.

Farben der Schlachtdarstellung: Pferde gelblich. Gewänder vorwiegend bläulich, rosa und resedagelb. Pferdegeschirr zinnober. Griechenhelme grau und gelb. Inkarnat elfenbeinfarbig.

Entstehungszeit: Letztes
Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lysippisch-skopasisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon (1892).



170

Der Alexanderſarkophag aus Sidon
(Fortſetzung)

171. Detail vom Relief der Langſeite. Linke Ecke des Hauptbildes: Alexander im Kampfe gegen die Perſer.

Kaiſerlich Ottomaniſches Muſeum, Konſtantinopel.

Höhe des Reliefbandes: 46 cm.

Nach Studniczka war in dem Sarkophag vielleicht Abdalonymos begraben, der König von Sidon, dem Alexander nach der Schlacht bei Iſſos das Königreich Sidon gegeben hatte.

Entſtehungszeit: Letztes Drittel des 4. Jahrhunderts.
Kunſtſchule: Lyſippiſch=ſkopaliſch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon (1892).



Der Alexandersarkophag aus Sidon
(Fortsetzung)

172. Relief von einer Schmalseite. Kampfszene.

Kaiserlich Ottomanisches Museum, Konstantinopel.

Pentelischer Marmor. Höhe: 46 cm.

Farben: Pferde gelblich, Gewänder vorwiegend bläulich, rosa und resedagelb. Pferdegeschirr zinnober. Griechenhelme grau und gelb. Inkarnat elfenbeinfarbig.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lysippisch-skopasisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon (1892).



172

Der Alexandersarkophag aus Sidon
(Fortsetzung)

173. Relief von einer Schmalseite.
Jagdszene.

Kaiserlich Ottomanisches
Museum, Konstantinopel.

Pentelischer Marmor. Höhe: 46 cm.

Farben: Tiere gelb und rot. Gewänder bläulich, grau, rosa und resedagelb. Schilde blau und rot. Haare rot.

Entstehungszeit: Letztes Drittel des 4. Jahrhunderts.

Kunstschule: Lysippisch-skopasisch (?).

Hamdi Bey und Reinach: La Nécropole Royale à Sidon (1892).



174. 175. Die Nike von Samothrake

Louvre, Paris. — Pariſcher Marmor.
Höhe der Statue: 1,98 m. Gefunden
1863 von Champoiſeau auf Samothrake.

Die Statue war mehr als hundertmal ange=
ſtückt. Dieſes Siegesdenkmal iſt wahrſcheinlich
von Demetrios Poliorketes errichtet worden,
der im Jahre 306 in den kypriſchen Ge=
wäſſern einen Seeſieg über Ptolemaios erfocht.

Entſtehungszeit: Um 300.

Kunſtſchule: Lyſippiſch=ſkopaſiſch.

Benndorf und Conze:
Archäologiſche Unterſuchungen auf
Samothrake, Band II, Seite 55 ff.



Die Nike von Samothrake ‹Fortſetzung›

Louvre, Paris. — Pariſcher Marmor.
Höhe der Statue: 1,98 m.

Motiv: Die Nike hielt mit der Rechten eine Trompete, in die ſie blies, mit der Linken ein Geſtell für ein Tropaion. Sie ſtand auf einem Schiffsvorderteil, auf einer Höhe, dem Meere zuge= wendet. Der Rücken iſt nicht ſo weit ausgearbeitet wie die anderen Seiten.

Entſtehungszeit: Um 300.

Kunſtſchule: Lyſippiſch=ſkopaſiſch.

Benndorf und Conze:
Archäologiſche Unterſuchungen auf Samothrake, Band II, Seite 55 ff.



176. Porträtkopf der Königin Amaſtris ⟨?⟩

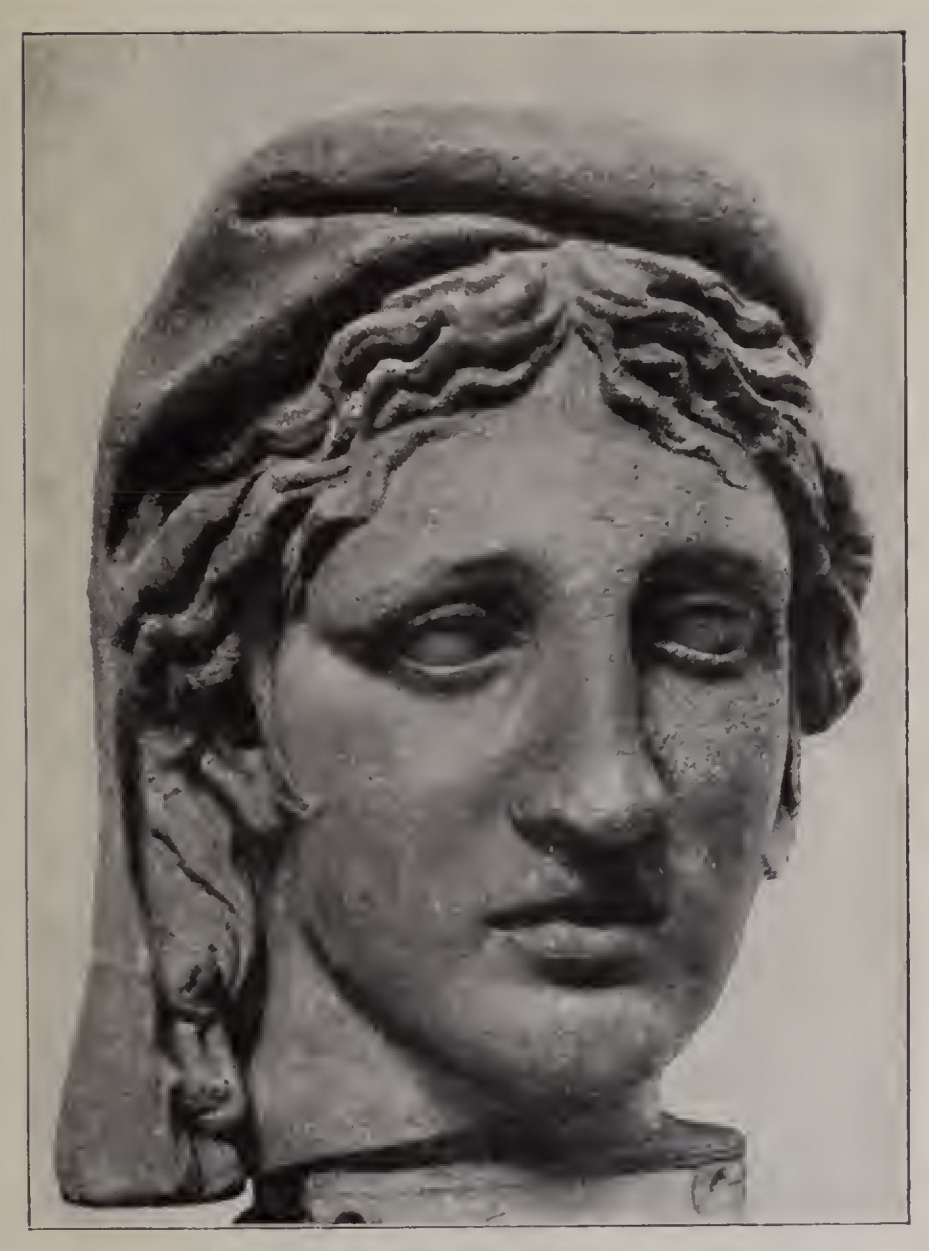
Harward University, Cambridge, Maſſ. ⟨Nordamerika⟩ ⟨ſeit 1909⟩. Vorher beim Earl of Ponsonby ⟨England⟩. — Marmor. Geſichtslänge: 21 cm. Gefunden vermutlich in Oſtia.

Ein Stück der Naſe ergänzt. Der Kopf war wahrſcheinlich nach vorn geneigt, in einer Niſche aufgeſtellt.

Die Königin Amaſtris, Gemahlin des Dionyſios von Herakleia am Pontus, der 306 ſtarb, war in zweiter Ehe mit Lyſimachus von 302—300 verheiratet, ward 289 in ihrem 56. Lebensjahr ermordet. Der Marmorkopf ſtand wahrſcheinlich in einer Niſche ihres Grabmals und gehörte zu einer Statue in trauernder Haltung.

Entſtehungszeit: Anfang des 3. Jahrhunderts.

S. Reinach. Revue archéologique 1900, Seite 392.
A. Michaelis: Archäologiſche Zeitung 1880.
South Kenſington Muſeum Nr. 18.
Sambon: Le Musée I ⟨1904⟩, Seite 308.
Six: Römiſche Mitteilungen 1912, Seite 86.
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 24.



177. Fragment eines Kopfes einer aufschauenden Frau

Museum zu Alexandria.

Griechischer Marmor.

Lebensgroß. Nichts ergänzt. Haare, Nase, ein Stück der Oberlippe, Augen, rechte Augenbraue stark bestoßen.

Entstehungszeit: Ende des 4. Jahrhunderts.



178. 179. Porträt Ptolemaios' I. ⟨Soter⟩ von Ägypten ⟨König 306, † 283⟩

Louvre, Paris. – Pariſcher Marmor. Geſicht 24 cm hoch. Einſtmals im Beſitz des Bildhauers Pajou. Gefunden in Griechenland.

Ergänzt: Hals, Hinterkopf, Ohren, Naſenſpitze, Diadem.

Entſtehungszeit: Ende des 4. Jahrhunderts.

Wolters: Römiſche Mitteilungen IV, S. 33 ff.
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 23.



179





178

180.
Porträtstatuette des Hermarchos

Metropolitanmuseum, New York.
Grüne Bronze. Höhe: 26 cm.

Hermarchos war Schüler des Epikur. Nach dessen Tode (270) ward er Schulhaupt.

Die Statuette stand auf einem jonischen Bronzesäulchen. Die Füße waren gebrochen, passen aber mit der Figur zusammen.

Entstehungszeit: Zirka zweites Viertel des 3. Jahrhunderts; doch könnte die Arbeit auch aus der frühen römischen Kaiserzeit stammen, wäre dann also eine Kopie.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (Juni 1911).
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 26.



180

181. 182. Herrſcherkopf aus Pergamon ⟨Seleukos Nikator?⟩

Pergamonmuſeum, Berlin. — Pariſcher Marmor. Höhe: 35 cm. Braunrot im Haar, Farbſpuren in einem Auge. Gefunden in Pergamon.

Es exiſtieren zwei verſchiedene Zuſtände des Kopfes. Im zweiten wurde der Kopf oben abgearbeitet, um einen reicheren Haarkranz aufzuſetzen, und das Geſicht durch Überarbeitung geglättet. Man hat alſo aus einem Porträt nach der Wirklichkeit ſpäter ein idealiſiertes Bildnis gemacht. — Der Dargeſtellte galt bisher als Attalos I., doch macht neuerdings Delbrück wahrſcheinlich, daß es ſich um Seleukos Nikator ⟨306—281⟩ handelt.

Entſtehungszeit: Kurz vor 281.
Kunſtſchule: Pergameniſch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band VII, 1, Seite 144, Nr. 130.
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 17.



182



181

183. 184. Bildnis einer Ptolemäerin als Iſis

Porträtkopf der Königin Berenike II. von Ägypten ⟨247 – 222?⟩, Gemahlin Ptolemaios' III.

Antiquarium, Rom ⟨Muſeum auf dem Caelius⟩. – Großkörniger griechiſcher Marmor. Höhe: 39 cm. – Gefunden 1887 bei S. Clemente in Rom.

Der Kopf war in eine Statue eingelaſſen. Der Hals iſt leiſe nach links geneigt, der Kopf etwas nach rechts gedreht. – Den Kopf hat man ſich folgendermaßen zu ergänzen: Hals und Kopf des Geierbalges und die Enden der Perücke aus Marmor. Die Augen aus anderem Material ⟨Metall oder Glas⟩. Auf dem Kopf ſaß vermutlich eine Art Krone, etwa das Emblem der Ammonsfedern oder eine Sonne zwiſchen dem Stiergehörn, als Kopfputz der Iſis. Daß ägyptiſche Königinnen als Gottheiten auftreten, iſt auch ſonſt belegt.

Entſtehungszeit: Drittes Viertel des 3. Jahrhunderts.

Bullettino communale 1887, Seite 133; 1897, Seite 118. ⟨W. Amelung.⟩

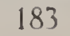
R. Delbrück: Römiſche Mitteilungen 1912.

R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 28.



184





183

185.

Euthydemos I., König von Baktrien

Museo Torlonia, Rom.
Griechischer Marmor.
Lebensgroß.

Unter dem Sonnenhelm sieht man ein Diadem. Der Kopf war etwas nach der rechten Schulter gedreht. Nasenspitze modern. An dem Sonnenhelm rechts und links ein Flicken. Nasenrücken, Teile der Epidermis und der Rand des Sonnenhelms überarbeitet.

Entstehungszeit:
Ende des 3. Jahrhunderts.

Six: Römische Mitteilungen 1894, Seite 107.
R. Delbrück: Antike Porträts, Tafel 29.



185

186. Antiochus III. ⟨der Große⟩ von Syrien ⟨222–187⟩

Louvre, Paris. – Marmor. Höhe: 33 cm.
Provenienz: Italieniſche Privatſammlung, unter Napoleon III. nach Paris gebracht.

Ergänzt: Naſenſpitze, äußere Ohrenſeite, ein Stück des Halſes unterhalb der Haare und das linke Ende der Königsbinde.

Die Benennung des Porträts als Antiochus III. wird angefochten; einige Forſcher halten den Kopf für ein Bildnis Julius Cäſars.

Entſtehungszeit: Um 200 v. Chr.

Bernouilli: Römiſche Ikonographie II, 1, Seite VI.

B. Graef: Burſians Jahresbericht CX, Seite 157.

Bernouilli: Zeitſchrift für bildende Kunſt 1894, Seite 198.

Héron de Villefosse: Cat. somm. des monuments de sculpture du Louvre, Nr. 2396.

B. Graef: Archäologiſches Jahrbuch XVII, Seite 72.

Arndt-Bruckmann: Griechiſche und römiſche Porträts, Nr. 103.



186

187. 188. Weiblicher Kopf aus Pergamon

Pergamonmuſeum, Berlin. — Pariſcher Marmor. Höhe: 30,5 cm. Gefunden 1880 in den Ruinen des großen Altars.

Naſenſpitze abgeſtoßen. Das Stück Haarmaſſe, das auf der rechten Seite fehlt, war mit zwei Metall=zapfen eingeſetzt. Geringe Verletzungen am Kinn, an den Lippen, über dem linken Auge und am Haar über der Stirn. Der Kopf gehörte wahr=ſcheinlich zu einer bewegten Figur.

Entſtehungszeit:
2. Jahrhundert ⟨Zeit des großen Altars⟩.

Kunſtſchule: Pergameniſch.

»Die Altertümer von Pergamon« ⟨herausgegeben von den Königlichen Muſeen zu Berlin⟩, Band VII, 1 ⟨Die Skulpturen, außer dem Fries, von Franz Winter⟩, Seite 117, Nr. 90.

Brunn=Bruckmann: Nr. 159.

Zeitſchrift für bildende Kunſt XV ⟨1880⟩, Seite 161.



188



187

189. Mädchenkopf aus Chios

Boston, Museum of Fine Arts.
Parischer Marmor. Lebensgroß.
Gefunden um 1850 auf Chios.

Das Gesicht mit Säure gereinigt. Das Haar über dem rechten Ohr fehlt. Der Kopf trug einen separat gearbeiteten Schleier.

Entstehungszeit: Anfang
des 2. Jahrhunderts v. Chr.

Studniczka: Athenische Mitteilungen 1888, Seite 188.

Burlington Catalogue 1904, Tafel XXXII.

A. Rodin: Le Musée 1904 (November-Dezember).

John Marshall: Antike Denkmäler 1908, Tafel 59.



190 – 196.

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

Der Altar des Zeus auf der Burg von Pergamon ward unter Eumenes II. von Pergamon zirka 180 vor Christus errichtet als Siegeszeichen gegen die Galater. Ausgegraben 1878 – 1880 von K. Humann, A. Conze und anderen im Auftrag der Königlich preußischen Museen in Berlin.

190. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Südwestseite des Altars: Helios, von rechts in seinem Wagen anfahrend, greift einen Giganten an.

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.
Höhe: 2.25 – 2.30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III. 2. Text. Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



190

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

(Fortſetzung)

191. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Südoſtſeite des Altars: Götter und Giganten. Von links nach rechts: Klytios (Gigant), Hekate, Otos (Gigant), Aigaion (Gigant), Artemis.

Pergamonmuſeum, Berlin.

Großkriſtalliniſcher bläulicher Marmor.
Höhe: 2,25—2,30 m.

Entſtehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunſtſchule: Pergameniſch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2. Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



191

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

⟨Fortſetzung⟩

192. Kampf der Götter mit den Giganten.

Anſchließendes Stück der vorigen Darſtellung ⟨Nr. 191⟩, von der Südoſtſeite des Altars. Von links nach rechts: Letho, Tithyos ⟨Gigant⟩, Apollo, Ephialtes ⟨Gigant⟩.

Pergamonmuſeum, Berlin.

Großkriſtalliniſcher bläulicher Marmor.
Höhe: 2,25—2,30 m.

Entſtehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunſtſchule: Pergameniſch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2. Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



192

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon
(Fortsetzung)

193. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der Nordostseite des Altars: Zeus im Kampfe mit den Giganten (Porphyrios und Alkyoneus).

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.
Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2. Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



193

Reliefs vom großen Zeusaltar zu Pergamon

(Fortsetzung)

194. Kampf der Götter mit den Giganten.

Relief von der linken Treppenwange: Die Seegötter Nereus, Doris und Okeanos im Kampfe mit Giganten.

Pergamonmuseum, Berlin.

Großkristallinischer bläulicher Marmor.
Höhe: 2,25–2,30 m.

Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2. Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



194

Reliefs vom großen Zeusaltar
zu Pergamon
(Fortsetzung)

Pergamonmuseum, Berlin.

Gigantenköpfe:
195. En face-Kopf des Giganten Alkyoneus, aus dem Relief Nr. 193.
196. Profilkopf des Giganten Otos, aus dem Relief Nr. 191.

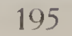
Entstehungszeit: Zirka 175 v. Chr.
Kunstschule: Pergamenisch.

»Die Altertümer von Pergamon«, Band III, 2. Text: Der Fries des großen Altars. Von H. Winnefeld.



196





195

197. Kopf eines sterbenden Persers, Fragment einer Statue

Thermenmuseum zu Rom. — Griechischer Marmor. Gesichtslänge: 20 cm. Gefunden 1867 auf dem Palatin in Rom.

Wahrscheinlich war die Statue, zu welcher dieser Kopf gehört, in liegender Haltung dargestellt.

Entstehungszeit: 2 Jahrhundert v. Chr.

Kunstschule: Pergamenisch.

Bullettino dell' Instituto 1867, Seite 140.
Archäologische Zeitung 1867, Seite 96.
Annali dell' Instituto 1871, Seite 238
Helbig-Amelung, Führer, 3. Auflage Band II, Seite 150, Nr. 1354.



198. Torſo eines Galliers

Nationalmuſeum, Athen. Nr. 247. — Pariſcher Marmor. Höhe: 92 cm. Gefunden 1883 auf Delos.

Der Torſo rührt wahrſcheinlich von einem Denk= mal her, durch das ein ſonſt unbekannter Soſikrates auf Delos einen Sieg verherrlicht hat, den des Attalos' I. dritter Sohn Philetairos während der Regierung ſeines Bruders Eumenes' II. im Jahre 171 erfocht. Von der auf dem Poſtament aufgeſtellten Kampfgruppe, einem Werke des Nikeratos, iſt nur dieſer Torſo erhalten; die Reiterfigur des Philetairos gilt als verloren.

Entſtehungszeit: Erſtes Drittel des 2. Jahrhunderts.

Wolters: Atheniſche Mitteilungen 1890, Seite 188. Jahrbuch des Kaiſerlich deutſchen archäologiſchen Inſtituts XX, S. 26.
v. Bienkowsky: Die Darſtellung der Gallier in der helleniſtiſchen Kunſt. (Wien 1908.)
Bulletin de Correspondance Hellénique 1884, Seite 178; 1889, Seite 119 ff.



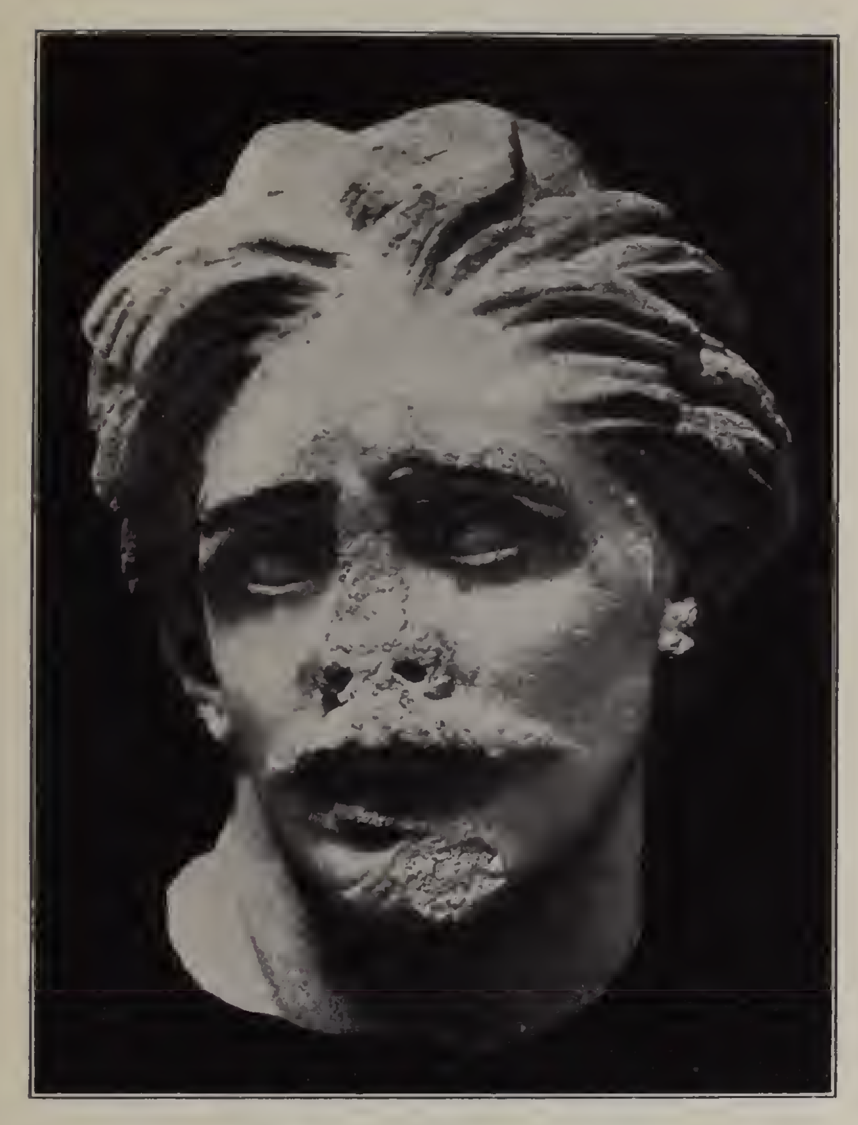
198

199. Kopf eines Galliers

Muſeum zu Gizeh bei Kairo.
Pariſcher Marmor.
Höhe: 37,5 cm.
Gefunden im Fayum (?) oder in Thaſos (?).

Entſtehungszeit: 2. Jahrhundert.

Th. Schreiber: Der Gallierkopf des Muſeums zu Gizeh.
S. Reinach: Revue archéologique 1889, Seite 189.
Furtwängler: Berliner philologiſche Wochenſchrift 1896, Seite 944.
v. Bienkowsky: Die Darſtellung der Gallier in der helleniſtiſchen Kunſt. Seite 35.



200. 201. Die Venus von Milo

Louvre, Paris. – Parischer Marmor. Überlebensgroß. Gefunden 1820 auf Melos, vom Marquis de Rivière gekauft und Louis XVIII. von Frankreich geschenkt.

Entstehungszeit: 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr.

Kunstschule: Werk einer hellenistischen eklektischen Richtung des 2. oder 1. Jahrhunderts, mit starker Anlehnung an den Stil des 4. Jahrhunderts (Skopas, Praxiteles, Lysipp) für den Körper und an den Gewandstil der Parthenongiebelfiguren.

S. Reinach: Gazette des Beaux-Arts 1890, Seite 376 ff.

Ravaisson: La Venus de Milo. (Paris 1892.)

Furtwängler: Meisterwerke.



Die Venus von Milo ⟨Fortſetzung⟩

Ergänzungen: Naſenſpitze, ein Stück
der Oberlippe und der große Zeh des
rechten Fußes.

Bei der Überführung in den Louvre
war ein Inſchriftblock mit dem Künſtler=
namen eines Ageſandros oder Alexan=
dros aus Magneſia am Mäander vor=
handen; dieſer Block iſt ſeither verſchollen.
Geſtückt ſind ſicher zwei Teile.

Wie die Statue als Motiv zu ergänzen
iſt, weiß man nicht mit Sicherheit. Doch
hat von allen bisherigen Reſtaurierungs=
vorſchlägen der Ergänzungsverſuch von
Furtwängler ⟨in den »Meiſterwerken«⟩
die größte Überzeugungskraft.



202.

Bronzeſtatuette eines Negerknaben

Paris, Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale).

Höhe: 20 cm.

Gefunden 1763 in Châlon-sur-Saône.

In den Augen Reſte der Silberfüllung. Der Knabe hielt ein Saiteninſtrument im linken Arm.

Entſtehungszeit: Helleniſtiſch (?).

Babelon et Blanchet: Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, Nr. 1009.

Rayet: Monuments de l'Art Antique II, Tafel 15.

Schreiber: Atheniſche Mitteilungen X (1885), Seite 395.



202

203. Kopf einer schlafenden Erinnys — die sogenannte Medusa Ludovisi, Fragment eines Hochreliefs

Thermenmuseum, Rom. — Pentelischer Marmor.
Höhe: 54 cm.

Ergänzt: Nase, Teil der Unterlippe, ein Stück der Locke unter dem Unterkinn, rückwärtiger Teil des Hinterkopfes.

Wahrscheinlich der Rest einer Kolossalrelief-gruppe, welche die auf der Verfolgung des Orest eingeschlafenen Erinnyen darstellte.

Entstehungszeit: Hellenistisch.

W. Amelung bezweifelt, daß es sich hier um ein helle-nistisches Originalwerk handelt und sieht es lieber als römische Kopie an. Die Frage ist jedoch noch nicht gelöst.

Capranesi: Indicazione delle sculture della villa Ludovisi (1842), Nr. 15.

Dilthey: Annali dell' Instituto 1871, Seite 212.

Petersen: Römische Mitteilungen 1892, Seite 106.

Helbig-Amelung: Führer, 3 Aufl., Bd. II, S. 95, Nr. 1301.



204. 205. Der Torſo vom Belvedere

Vatikaniſches Muſeum, Belvedere. – Fein=körniger gelblicher Marmor. Höhe: 1,59 m.

Der Torſo gehörte 1430 den Colonna in Rom. Unter Papſt Clemens VII. 1523/24 nach dem Vatikan gebracht.

Ergänzt: Faſt die ganze Rückſeite des Sitzes, ſowie kleinere Stücke vorn. Ziemlich viele Anſtückungen.

Entſtehungszeit: 1. Jahrhundert v. Chr.

Künſtler: Apollonios, Sohn des Neſtor aus Athen, ein eklektiſcher Künſtler, der mit An=lehnung an Lyſipp ⟨Bewegungsmotiv⟩ und Phidias ⟨Modellierung⟩ arbeitet.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikaniſchen Muſeums II, Nr. 3, Seite 9.
Helbig=Amelung: Führer, 3 Auflage, Nr. 124.



Der Torſo vom Belvedere ‹Fortſetzung›

Das Motiv:

Das rechte Knie ſtand etwas höher als das
linke, der rechte Unterſchenkel war etwas
zurückgeſetzt, der Fuß trat mit ganzer Sohle
auf. Der linke Unterſchenkel war ſchräg vor=
geſtreckt und etwas nach außen gebogen. Der
rechte Oberarm war geſenkt und mäßig vor=
genommen, der Unterarm ſcheint in Ver=
bindung mit dem Oberſchenkel geſtanden zu
haben. Der linke Oberarm war etwas er=
hoben und ſeitlich abgeſtreckt. Leib und Kopf
etwas nach vorn geſtreckt und links gedreht.

Man hielt die Statue lange für einen Herakles,
weil man das Fell auf dem Block für ein
Löwenfell anſah. Das iſt es aber nicht.
Heute denkt man eher an einen Polyphem
oder einen Prometheus.



206. 207. Die Laokoongruppe

Vatikaniſches Muſeum, Hof des Belvedere. — Griechiſcher Marmor. Höhe: 2,42 m (gemeſſen von der rechten Hand Laokoons bis zur Baſis).

Gefunden 1506 in den Ruinen des Tituspalaſtes auf dem Esquilin.

Die Gruppe ſtand wahrſcheinlich urſprünglich in der Niſche eines Heiligtums.

Ergänzungen: 1. Figur Laokoons: Rechter Arm mit Schulter und Schlange (Ergänzung von Bandinelli und Montorſoli). Einige Stücke am Oberſchenkel außen, ein Teil des linken Fußes und einige Zehen. Ein breiter Streifen des Gewandes. 2. Älterer Sohn: Ein Teil des Hinterkopfes, Naſenſpitze, halber rechter Unterarm mit Hand. Ein Stück am Oberarm bei der Schlange. Die Zehen der Füße und ein Stück Gewand. 3. Kleinerer Sohn: Hinterkopf, Naſenſpitze, rechter Arm mit Schlange, fünfter und vierter Finger der linken Hand, Zehen des rechten Fußes. Viele Stücke an den Schlangenleibern. — Die ganze Baſisplatte außer dem Stück unter den Füßen des Vaters und des älteren Sohnes. — Geſtückt ſind ſicher drei Teile. Überall Überarbeitung. Die nicht zu Ende geführte Glättung iſt nicht antik. — Laokoon trug einen Lorbeerkranz. — Der rechte Arm des kleineren Sohnes iſt falſch ergänzt; er faßte nicht an den Hinterkopf, ſondern war leicht nach innen gebogen.

(Fortſetzung auf nächſter Tafel.)



Die Laokoongruppe (Fortſetzung)

Entſtehungszeit: Zirka 50 v. Chr.
Künſtler: Ageſandros, Polydoros und Athanadoros aus Rhodos.

Amelung: Die Skulpturen des Vatikaniſchen Muſeums II, Nr. 74, Seite 181.

Helbig=Amelung: Führer, 3. Auflage, Band I, Nr. 151.

Kekulé: Die Laokoongruppe. 1883.

Trendelenburg: Die Laokoongruppe. 1884.

Blümner: Zweite Ausgabe von Leſſings Laokoon.

Rodenwaldt: Die Kompoſition der pom=pejaniſchen Wandgemälde, Seite 263—66.









